# SHAKESPEARES SONETTE IN DEUTSCHLAND

INAUGURAL-DISSERTATION

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT BERN ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

**LUDWIG W. KAHN**
VON BERLIN

Universitätsbuchdruckerei Heitz & Co. - Strassburg
1934

# SHAKESPEARES SONETTE IN DEUTSCHLAND

INAUGURAL-DISSERTATION

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT BERN ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

**LUDWIG W. KAHN**
VON BERLIN

Universitätsbuchdruckerei Heitz & Co. - Strassburg
1934

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Fritz Strich angenommen.

Bern, den 23. Februar 1934.

Der Dekan:

Prof. Dr. Helmut de Boor.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

## INHALT


Seite

I. Einleitung .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 1

II. Die Rezeption von Shakespeares Sonetten .. .. .. .. 4

III. Die Uebersetzungen:

1. Allgemeines zum Problem des Uebersetzens englischer Verse .. .. .. .. .. .. .. .. 19
2. Der Stil des Originals .. .. .. .. .. .. .. 26
3. Die romantischen Uebersetzungen .. .. .. 49
4. Bürgerlicher Stil und bürgerliche Uebersetzungen 64
5. Stefan George und der aristokratisch-unbürgerliche Antinaturalismus .. .. .. .. .. .. .. 89

IV. Analysen und Belege:

1. Beispiel .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 101
2. Beispiel .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 105
3. Belege .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 114

Bibliographie .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 119

# I.

## EINLEITUNG

Die Literaturwissenschaft hat in Uebersetzungen ein hervorragendes Mittel zur Stilvergleichung, das die andern Kunstwissenschaften entbehren ausser etwa in den seltenen Ausnahmefällen, wo ein Maler das Bild eines andern kopiert. In den Uebersetzungen treten sich nicht nur zwei National-Stile entgegen, sondern in den Uebersetzungen aus verschiedenen Zeiten werden auch die Zeit-Stile hell sichtbar. Und uns wird es in vorliegender Arbeit hauptsächlich auf eine stilvergleichende Gegenüberstellung der Uebersetzungen ankommen; nicht nur auf eine Vergleichung des äusseren Sprach-Stils, sondern auch des innern Stils, des Aufbaus, der Dynamik, des inneren Tempos, des Rhythmus, der verschiedenen Grade der Innerlichkeit, usw. Also «Stil» in dem weiten Sinne des Wortes, in dem er sich mit «Gehalt» vielfach berührt und auch schon teilweise in ihn übergeht.

Nicht wird es uns darauf ankommen, Uebersetzungsfehler festzustellen. Denn vereinzelte metrische Versehen und philologische Fehler sagen nichts über Wert oder Art der Uebersetzung. Uns kommt es auf die grossen Grundunterschiede der National- und Zeit-Stile an. Wenn einmal ein Uebersetzer eine englische Vokabel missversteht, so ist das für die Gesamtleistung seiner Uebersetzung und für die Charakteristik seines Stils unwesentlich. Wenn aber ein Uebersetzer durchgehend Shakespeares rhetorisches Pathos in plattestes Alltags-Deutsch übersetzt und die grossen

Linien des Shakespeareschen Rhythmus zerbricht, so ist das sehr wichtig für den Stil des Uebersetzers und seiner Zeit. Die grundlegenden Unterschiede sind viel grössere als dass der eine Uebersetzer ein paar Fehler mehr oder ein paar Missverständnisse und Schreibversehen weniger hat als der andere.

Das Problem der Uebersetzung Shakespearescher Sonette ist zunächst ein stilistisches und sprachlich-formales. Dagegen ist es für den Uebersetzer sehr schwer, inhaltlich oder stofflich am Original etwas zu ändern: wenn das ganze Sonett nur ein einziger Vergleich ist, so kann ein Uebersetzer, für dessen Geschmack ein übertriebener Vergleich unerträglich ist und der den Vergleich bei der Uebersetzung eines grösseren Prosastückes vielleicht geändert oder einfach fortgelassen hätte, kaum etwas ändern oder fortlassen. — Doch hier ist es gerade von besonderm Reiz zu sehen, wie geringe sprachliche und stilistische Abänderungen zwar am Sinn des Sonetts wenig ändern, aber doch Ton, Stimmung, Haltung und Gehalt des Sonetts verwandeln. — Es ist auch ein Ziel dieser Arbeit, an einem bestimmten Beispiel zu zeigen, wie Stil und Gehalt zusammenhangen und wie im Stil sich die Weltanschauung zu einem grossen Teil offenbart und wie in gewisser Hinsicht auch die soziologische Grundlage der Dichtung in den Stil der Dichtung hineinwirkt — also bestimmte Bezüge zwischen Geistes- und Form-Geschichte klarzustellen. Damit dürfte auch schon deutlich zum Ausdruck gekommen sein, dass wir nicht an eine autonome Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Formen und Stile glauben, die in sich immanent und abgeschlossen von der allgemeinen Geistes-, Kultur- und Wirtschafts-Geschichte wäre. Dies scheint übrigens eine Erkenntnis, die an Boden gewinnt; und erst kürzlich hat Wölfflin, der als Protagonist eines strengen Formalismus galt, eine vorsichtig abwägende Revision seiner Stellung vorgenommen (Logos XXII, 1933) und auch in einem neueren Buch über «Italien und das deutsche Formgefühl» Kunst und nationalen Charakter in Beziehung gesetzt.

Möglich wird eine Arbeit wie die vorliegende erst durch die eigentümliche Tatsache, dass ein Dichtwerk seine eigene Geschichte hat, weil jeder Mensch und jede Zeit es anders sehen entsprechend der veränderten Seins- und Bewusstseinslage: wir sehen zwar noch denselben Shakespeare, den Herder sah, aber wir sehen ihn anders. Doch ist es nicht willkürlich, wie wir Shakespeare sehen; von zwei Seiten her werden an unsere Sehweise Forderungen gestellt: einmal will das *Kunstwerk* von uns in einer bestimmten Weise gesehen werden und es stellt gleichsam Ansprüche an uns, von denen wir sehr wohl empfinden, wenn wir ihnen nicht «gerecht» werden; und auf der anderen Seite wird unsere Seh-Weise von unserer *Seins- und Bewusstseinslage* bestimmt; wir haben unsern festen und unvertauschbaren geschichtlichen Ort in der Geschichte des Shakespeare-Bildes.

## II.

## DIE REZEPTION VON SHAKESPEARES SONETTEN

Wie jemand den Dramatiker Shakespeare übersetzt oder interpretiert, das ist kennzeichnend für die geistige Haltung des Uebersetzers oder Interpreten und seiner Zeit. Und vielleicht mag ein späterer Beobachter Schlüsse auf unsere heutige Geistesstellung aus der Tatsache ziehen, dass zwei Ansichten über Shakespeare sich scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen: einerseits besteht die sachlich-nüchterne Auffassung, die in Shakespeare nicht mehr und nicht minder als einen typischen Elisabethaner sieht und ihn als Kind und unemanzipierten Schüler seiner Zeit betrachtet und bewertet; auf der anderen Seite steht die heroisierende Betrachtungsweise Friedrich Gundolfs, der die Kenntnis anderer Elisabethaner beiseite schiebt: «Wir fassen nicht Shakespeares Werk aus seinem Zeitalter, sondern sein Zeitalter durch sein Werk.»

So sind Shakespeares Dramen eine Art Prüfstein in der Geschichte des deutschen Geistes.

Anders aber verhält es sich mit Shakespeares Sonetten. Sie wirkten nie gleicherweise wie die Dramen als künstlerische Offenbarung; sie waren weder in der Form noch im Inhalt derart, dass sie zur Stellungnahme zwangen. Das Interesse an den Sonetten war stets mehr biographisch und literaturgeschichtlich als künstlerisch. Die Sonette sind bisweilen selbst so übersetzt, angeordnet und gedeutet wor-

den, dass aus ihnen ein Roman wurde mit Shakespeare als Romanhelden. Die Sonette wirkten also als Stoff, und selbst als eine Art von Romanmotiv, mehr denn als künstlerische Form oder dichterischer Gehalt.

Wenn in der Frühzeit der deutschen Shakespeare-Rezeption die Dramen nur als theatralischer Rohstoff wirkten, so wirkten sie doch noch immer so in ihrer Eigenschaft als Kunstwerk (Dichtung — und Shakespeares Dramen sind dafür nur ein hervorragendes Beispiel — wurde eben damals in rohen Stoff verwandelt und wirkte als solcher). Wenn dagegen im 19. Jahrhundert (und in England auch schon früher) die Sonette als blosser Stoff betrachtet werden, so werden sie eben von vornherein nicht mehr als Dichtung und Kunstwerk, sondern als biographische Quelle angesehen.

Es gibt eine Rezeption der Shakespeareschen Dramen lange vor der ersten Uebersetzung in Deutschland, und auch später vollzieht sie sich ausserhalb und neben den Uebersetzungen; Goethes berühmte Auslassungen über Hamlet und Lessings Kritik gehören so gut zur Geschichte der Wirkung und Aufnahme von Shakespeares Dramen wie etwa Wielands Verdeutschung. — In diesem Sinne gibt es keine Rezeption der Sonette; man sucht wohl, sie zu deuten, zu erklären, zu verstehen; aber das sind philologische und literaturwissenschaftliche Versuche (wenn auch häufig wissenschaftlich unzureichend); man setzt sich mit den Sonetten nicht innerlich auseinander, wie mit den Dramen. Die Sonette Shakespeares gehören nicht in die Geschichte des deutschen Sonetts wie etwa die Sonette Petrarkas, oder wie die Shakespeareschen Dramen in die Geschichte des deutschen Dramas gehören. Verschiedene Auffassungen der Sonette sind Verschiedenheiten der fachlich-wissenschaftlichen Meinung, nicht aber (wie bei den Dramen) Verschiedenheiten der geistigen Haltung.

Wenn man nicht nur die Uebersetzungen untersucht, sondern auch alle Aeusserungen über die Sonette berücksichtigt, ihre verschiedenen Auslegungen mustert, wenn man die Geschichte — im weitesten Sinne des Wortes — der Sonette

schreibt, selbst dann wird diese Geschichte nicht ein Kapitel deutscher Geistesgeschichte sein, sondern nur ein Kapitel Wissenschaftsgeschichte (also nur ein Teil statt des Ganzen). Aber auch Wissenschaftsgeschichte kann zur Erhaltung anderer und mehr allgemeiner Zweige der Geistesgeschichte dienen. Schon der Zeitpunkt, in dem man sich für die Sonette zu interessieren beginnt, und die Art, in der man es tut, scheinen uns geistesgeschichtlich bedeutsam.

Unser Ueberblick über die Rezeption soll nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben, sondern mehr bemüht sein, das Belangvolle und Entscheidende aufzuzeigen. Mehr oder minder vollständige Uebersichten über die verschiedenen Aufsätze, Bücher und Broschüren, die sich mit Shakespeares Sonetten befassen, geben Dowden in der 2. Auflage seiner Ausgabe der Sonette (1881), Sachs (Sh.-Jhb. xxv) und J. M. Robertson («The Problems of the Shakespeare Sonnets», 1926).

Natürlich ist die Aufnahme von Shakespeares Sonetten (wie die seiner Dramen) fast in allen ihren Phasen von England bestimmt und abhängig. Deutschland konnte die Sonette so wenig wie die Dramen in ihrer reinen Gestalt kennen, ehe es nicht in England brauchbare Ausgaben gab. Nicht so sehr, *was* Deutschland aufnimmt ist bezeichnend (denn es kann nur aufnehmen, was ihm geboten wird), als *dass* es gewisse Ansichten (entstellte und vergröbernde, heroisierende und realistische usw.) sich zu eigen macht. Und wenn es im folgenden auch nicht jedesmal neu gesagt werden soll, so ist doch allgemein festzuhalten, dass die geistesgeschichtliche Ausdeutung des «Was» und «Wie» der Aufnahme nur eine Abkürzung ist für die eigentlich erforderliche Ausdeutung des «Dass». Bei den Sonetten liegt der Fall sogar so, dass die Deutschen meistens ihre englischen Vorgänger nennen.

Jordan, in der Einleitung zu seiner Uebersetzung, zitiert ein Urteil von Shakespeares Zeitgenossen Thomas Nash, der gesagt haben soll, dass die Dramen Shakespeares Ruhm mehr geschadet als genützt haben und dass, hätte er nur Sonette

in der Manier der Italiener gedichtet, er einer der grössten Dichter geworden wäre, «grösser noch als Daniel, der grösste Dichter unserer Zeit».

Hier dürfte wohl ein Irrtum Jordans vorliegen; denn wir wüssten nicht, wo Nash ein derartiges Urteil ausgesprochen haben sollte. Aber auch ohne dieses Urteil können wir wohl annehmen, dass Shakespeares Sonette einigermassen geschätzt worden sind: sie werden offensichtlich lobend von einem andern Zeitgenossen, von Meres, erwähnt; sie entsprachen durchaus einer Mode; und, wenn die Quarto von 1609 wirklich ein ohne Shakespeares Zutun veranstalteter Raubdruck ist, müssen sie auch Aussicht auf einen buchhändlerischen Gewinn geboten haben.

Aber die Sonetten-Flut verebbte, und die ganze Kunstgattung wurde mehr oder weniger unmodern. Shakespeare der Sonettist trat hinter dem Dramatiker zurück. Es ist ja bekannt, dass der Neudruck der Sonette von 1640 mehr ein Zeichen dafür ist, wie fremd und unverstanden Shakespeares Sonette geworden waren, als dafür, dass die Sonette noch geschätzt und gelesen wurden. Nicht nur die Sonettform als solche hatte ihren modischen Reiz eingebüsst, sondern die allgemeine platonisch-wunschlose Liebesdichtung des Petrarkismus mit ihren gleichsam ewig-gültigen Gefühlen war verdrängt worden durch die heissere, leidenschaftlichere Liebesdichtung der «metaphysischen» Barockdichter; man denke nur an die sensualistisch-erotischen und unverblümten Gedichte Thomas Carews, Sir John Sucklings oder auch Dr. John Donnes. Ja, wir glauben, dass die Neuherausgabe der Sonette im Jahre 1640 geradezu ein reaktionärer Protest gegen die moderne Dichtung war; der Herausgeber rühmt sie als «seren, cleer and elegantly plaine» und stellt sie dem «cloudy stuffe to puzzell intellect» gegenüber. Und wenn auch die «elegante Einfachheit» übertrieben sein mag, um reaktionäre Leser anzulocken, so kann mit dem «cloudy stuffe» doch nur die neue Barockdichtung gemeint sein. —

Während in Deutschland leicht ganze Literaturepochen in Vergessenheit versinken, um erst sehr viel später wieder

neu entdeckt zu werden (Mittelalter, Barock), hat England so etwas wie ein Gedächtnis für seine Literatur. Und genau so wie Chaucer zu Shakespeares Zeit nicht vergessen war, so war Shakespeare im Zeitalter des Rationalismus nicht vergessen. Während in Deutschland der Rationalismus gegen Shakespeare ankämpft (Gottsched!), ist die englische Literaturentwicklung stetiger, konservativer und weniger extrem: der englische Rationalismus ist der eigentliche Wegbahner zu Shakespeares Weltruhm; der englische Rationalismus bringt die grossen Shakespeare-Ausgaben; die englischen Rationalisten machen in den moralischen Wochenschriften Frankreich und Deutschland erst auf Shakespeare aufmerksam. Aber das ändert nichts an der Tatsache, dass Shakespeares Sonette weder zeitgemäss noch interessant sind. Und so werden sie auch vom Rationalismus abgelehnt oder nicht beachtet. Deutlich zeigt sich das in dem Ausspruch des Shakespeare-Herausgebers Steevens, dass nicht einmal eine Parlaments-Akte das Publikum bewegen könnte, Shakespeares Sonette zu lesen (1766).

Es ist ungefähr die Zeit, da Shakespeare in Deutschland «entdeckt» wird. Aber die irrationale, fesselnde Formen sprengende Bewegung, die Shakespeare als Genie feiert, kann nur wenig Verständnis für die strenge Form des Sonetts haben. Und wo der Rationalismus in Deutschland langsam den Dramatiker Shakespeare zulässt und anerkennt, da verwahrt er sich immer noch heftig gegen das scheinbar Formlose und Dunkle, das da mit heraufdrängt. Shakespeare wird stückweise anerkannt; und das, was man an ihm nicht anerkennen kann, wogegen sich die ganze Natur eines immer noch rationalistischen Zeitalters sträubt, das wird als Fehler seiner Zeit entschuldigt. Die angeblichen Sünden, Schwächen und Fehler Shakespeares gelten als Folge der rohen und geschmacklosen Zeit, in der er gelebt hat. Und auch die Sonette sind nur ein Zugeständnis Shakespeares, so meint man, an seine Zeit.

Diese aus dem Rationalismus stammende Ansicht vertritt um 1794 auch noch Ludwig Tieck im ersten Entwurf zu seinem « Buch über Shakespeare » (ed. H. Lüdeke, 1920):

Shakespeares Zeit und Zeitgenossen sind der Sündenbock für die Fehler in den Dramen, und auch die Sonette sind eine durch die grobe Zeit bedingte Geschmacksverirrung : « In Sh. Sonetten, Adonis und Lukretia herrscht selbst noch diese blendende, schimmernde Manier, wo alles aus unnützen und prunkenden Flittern besteht ». Den Sonetten wird das echte Gefühl gegenübergestellt « ohne zu witzeln, ohne ihre Empfindung zu übertreiben und ohne damit zu spielen ». Und auch A. W. Schlegel in einem Sonett über « Shakespeare's Sonette und übrigen Jugendgedichte » stellt diese als Scherz und Spiel den ernsten Dramen gegenüber:

....und sanft entlaste
Der Worte Scherz den Ernst in den Gefühlen;
Gern schau er dich in zarter Lieder Spielen,
Des Schauspiel gross der Welt Schauspiel umfasste.

Immerhin: hier klingt schon an, dass in den Gefühlen einiger Ernst sein mag. Und so wurden sowohl für Tieck wie für Schlegel in einer späteren, romantischen Epoche aus der zeitbedingten Geschmacksverirrung, aus Spiel und Scherz die Sonette zu tiefer Erlebnis-Dichtung. Nach einer Zeit des Vergessens und Ablehnens beginnt ein neuer Abschnitt der Rezeption von Shakespeares Sonetten.

Die veränderte Auffassung der Sonette geht Hand in Hand mit der veränderten Auffassung von Shakespeares Zeit und Zeitgenossen, die für die Romantiker nicht hemmende Umstände sind, trotz derer sich Shakespeares Genie durchgesetzt hat, sondern die jetzt als der fruchtbare Boden erkannt werden, auf dem Shakespeare allein hat gedeihen können und wachsen zu dem, was er schliesslich geworden ist. Shakespeare ist nicht mehr ein Meteor, der erscheint und spurlos verschwindet, sondern ein Himmelskörper, dessen Bahn und Gesetze der Astronom erforschen kann. Die Romantik sieht (wofür Herder und Lessing den Weg bereitet hatten) in Shakespeare den Dichter, der mit organischer Notwendigkeit aus den Bedingungen seiner Zeit, seines Volkstums und seiner Persönlichkeit heraus schafft. Damit sind die Romantiker in ihrem Kampf für Shakespeare zugleich

auch die Begründer und Anfänger der wissenschaftlichen Shakespeare-Philologie und Anglistik in Deutschland (so wie sie mit der Entdeckung des deutschen Mittelalters zugleich auch die Inauguratoren der wissenschaftlichen Germanistik sind). Diese neue romantische Einsicht in das organische Wachstum der Dichtung öffnet das Verständnis für die Zeit und die Persönlichkeit des Dichters. (Man vergleiche einmal die Bemühungen Tiecks um Shakespeares Zeitgenossen mit dem eingangs zitierten Ausspruch Gundolfs!) Unter dieser entscheidenden romantischen Wendung erhält auch das Erlebnis erhöhte Bedeutung als der Grund, aus dem die Werke organisch und natürlich erwachsen.

Dass im Barock das Erlebnis nicht grundsätzlich gefordert wurde, zeigen die Dichtungen der Gesellschafts-, Hof- und Gelehrten-Poesie. Aber auch bei den Dichtungen, die ausserhalb dieser Bindungen an Hof, Wissenschaft oder Gesellschaft stehen, fragt es sich, wie weit in ihnen ein Erlebnis bestimmend wirkt auf Form, Inhalt und Charakter oder wie weit durch Tradition gegebene und ursprünglich von jedem Erlebnis unabhängige Inhalte und Formen fähig sind, sekundär auch noch gewisse, zufällig in gleicher Linie verlaufende Erlebnisse zu verwerten. Sind Flemings Liebesgedichte petrarkistische Konvention oder Erlebnis-Dichtung? Ist das Todes- und Vergänglichkeitsmotiv bei Gryphius persönliches Erlebnis und Gefühl, oder ist es blosse Abwandlung gängiger und beliebter Barockgesten? Bedeuten die autobiographischen Züge im Simplizissimus, dass wir es hier schon mit Erlebnisdichtung und einer Art «Konfession» im Sinne Goethes zu tun haben, oder ist es vielmehr so, dass der überkommene und übernommene Schelmen- und Abenteuer-Roman gelegentlich auch Raum zur Verarbeitung eigener Erlebnisse bietet? Erlebnis«bedingtheit» meint und bedeutet mehr und auch anderes als blossen Erlebnis«gehalt»; beim Erlebnisgehalt können einzelne erlebte Züge in eine von Fiktion und Tradition bestimmte Dichtung eingehen; bei wirklicher Erlebnisbedingtheit beruht der Anstoss und das innerste Wesen der Dichtung auf dem Erlebnis: aus dem Erlebnis gestaltet und

entfaltet sich das Werk. — Aber wie die Frage nach der Erlebnisbedingtheit des Barock schliesslich wird beantwortet werden müssen (ein stark mystizistisch-erlebnismässiger Strom zumindest im religiösen Schrifttum und in religiöser Dichtung wird sich kaum leugnen lassen; — nur fragt es sich, ob z. B. das Kirchenlied oder andere religiöse Dichtung nicht zutiefst unbarock sind, künftige Zeiten vorahnend und vorbereitend, und deshalb auch künftigen Zeiten leichter zugänglich als die Restmasse barocker Dichtung), — so viel ist wohl sicher, dass erst für die Dichtung nach Herder das Erlebnis das erstrebte Ziel und der höchste Wert ist; erst im Sturm und Drang wird das persönliche Erlebnis Bedingung und belebendes Zentrum.

In Shakespeares Sonetten sieht man jetzt nicht nur echteste Erlebnis-Dichtung, sondern man glaubt vor allem auch durch die Sonette den Erlebnissen näher zu kommen, die seinen Dramen zugrunde liegen. Jetzt sagt A. W. Schlegel in seinen «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur»: «Es verrräth einen ausserordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, dass unter den Auslegern Shakespeare's, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, ja enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen». Und Schlegel fügt gleich eine kurze Lebensbeschreibung an. — Tieck, der sich jetzt auch um die Uebersetzung der Sonette bemüht und sie schliesslich von seiner Tochter Dorothea übersetzen lässt, schreibt in einem Aufsatz (Taschenbuch Penelope auf das Jahr 1826) von den Sonetten als «trefflichen Gesängen» und «Selbstgeständnissen»; er sagt: «Man hat mich oft aufgefordert, ein Leben Shakespeares zu schreiben. Das Meiste, was ich von ihm weiss, habe ich in diesen Sonetten erfahren. Nur muss man freilich die Zeitgeschichte genau ins Auge fassen, und die übrigen Schriftsteller kennen, die damals lebten.» Und in seiner Novelle «Dichterleben» übernimmt er die Southampton-Theorie, die Nathan Drake 1817 zur Deutung

der Sonette aufgestellt hatte; bis in die Einzelheiten schöpft diese Novelle aus den Sonetten; die Sonette werden an einer Stelle sogar gewissermassen als Quelle genannt, wenn es im «Dichterleben» heisst: «In dieser Verwirrung des Gemüthes rief er (Shakespeare) den Beistand der Musen an, und dichtete die schmerzlichsten Sonette, die er aber verborgen hielt und verschloss, dass sie niemals ein anderes Auge als das seinige sehen solle; die früheren auf seinen schönen Freund hatte er wohl Denen, die ihm näher standen, mitgetheilt.» Im Penelope-Aufsatz wie im «Dichterleben» setzt Tieck Personen aus Shakespeares Dramen mit dem Freund und der Dark Lady der Sonette gleich. Es soll eben der Erlebnisgehalt bei Shakespeare nachgewiesen werden, das organisch Gewachsen-Sein der Dramen aus Shakespeares Leben und Persönlichkeit.

Damit ist zunächst die Richtung für die Aufnahme der Sonette im Grundlegenden vorgezeichnet: die Sonette sind Erlebnis-Dichtung und eine Art autobiographische Quelle. In den Einzelheiten sind da viele Spielarten möglich, aber im Prinzip wird diese Richtung eingehalten. Man vergleiche Platens Sonett «Shakespeare in seinen Sonetten» mit A. W. Schlegels oben zitiertem Sonett:

Du ziehst bei jedem Los die beste Nummer,
Denn wer, wie du, vermag so tief zu dringen
Ins tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
Verstummen wir als klägliche Verstummer.

Nicht Mädchenlaunen stören deinen Schlummer,
Doch stets um Freundschaft sehn wir warm dich ringen:
Dein Freund errettet dich aus Weiberschlingen,
Und seine Schönheit ist dein Ruhm und Kummer.

Bis auf die Sorgen, die für ihn dich nagen,
Erhebst du alles zur Apotheose,
Bis auf den Schmerz, den er dich lässt ertragen!

Wie sehr dich kränken mag der Seelenlose,
Du lässest nie von ihm, und siehst mit Klagen
Den Wurm des Lasters in der schönsten Rose.

Aber was bei Tieck zurückgetreten war, tritt jetzt allmählich wieder stärker hervor: die Ablehnung der starren, zwängenden, gekünstelten Form. Bei Gervinus etwa sehen wir dann den etwas krampfhaften Versuch, zwischen der Anerkennung des Erlebnisdichters und der Ablehnung des Sonettisten einen Ausweg zu finden. Für Gervinus sind die Sonette eine «Seelengeschichte» (zu der er eine Parallele im Bilde und in der Entwicklung des Prinzen Heinrich sieht, der ebenfalls autobiographische Züge enthalten soll): «Wir leben uns mit ihm (Shakespeare) in ein lebendiges Verhältnis ein, das in dem ruhigen Gang seiner Existenz leicht eines seiner grössten Erlebnisse war; wir lesen die rührende Geschichte eines vollen, gefühligen, warmen Herzens, die Niemand ohne tiefe Bewegung betrachten kann.» Aber andrerseits lehnt Gervinus die starre und gekünstelte Form ab: «So aber goss er alles in diese Eine quadratisch ausgeeckte Gestalt, die alles Scharfe und Besondere verwischt, die einen dämmerigen Nebel über jeden greifbaren Inhalt breitet, die es allein begreiflich macht, dass man solange die nacktesten thatsächlichen Verhältnisse in diesen Sonetten missverstehen und übersehen konnte. Aus diesem Einen Missstande folgt dann der Andere, der dieser Gattung natürlich anklebt. Der Mangel des Realistischen in diesen verschwommenen Gedichten soll dann durch Geist und poetischen Glanz ersetzt werden; das Verhältnis zwischen Mittel und Zweck, zwischen Sache und Ausdruck schwindet; weitausholende Gedanken und Ausdrücke legen sich um gewöhnliche Gegenstände an, seltsame übertriebene Bilder und hyperbolische Wendungen führen das Verständnis irre, tiefsinnige Conzepte und epigrammatische Einfälle, die um ihrer selbst willen glänzen, werfen eben dadurch den Gegenstand, um den es sich handelt, in Schatten.»

Je mehr die Zeit sich jener Epoche einer optimistischen Gesellschaftsschicht und eines gesättigten Lebensgefühls nähert, je mehr der positivistisch bürgerliche Geist seinen Einzug in der deutschen Literatur hält, je mehr die poetische Form eine gangbare und abgegriffene Scheidemünze wird,

um so stärker muss die innerliche Antipathie gegen diese «übertriebenen Bilder und hyperbolischen Wendungen» werden. Und wenn man es auch nicht immer ausspricht, so widersetzt sich doch die Form von Shakespeares Sonetten dem bürgerlichen Geschmack. Und wir werden sehen, wie dieser Geschmack sich eine Uebersetzungstheorie schafft, die ihn nicht nur berechtigt, sondern geradezu verpflichtet, diese übertriebenen Bilder und hyperbolischen Wendungen zu beseitigen oder doch zumindest nach Möglichkeit abzuschwächen. Shakespeares Sonette werden umgesetzt in die poetische Scheidemünze der Zeit.

Aber auch der Erlebnisbegriff wird mit der neuen Zeit entinnerlicht und vergröbert. Man erinnere sich, was das «Erlebnis» für die klassisch-romantische Dichtung war! Man denke an die Aeusserungen, die sich durch Goethes ganzes Leben hinziehen: in der «Geschichte Gottfriedens» (und auch im Götz) sagt Franz, offenbar im Sinne seines Dichters: «So fühl ich denn in dem Augenblick was den Dichter macht. Ein volles ganz von Einer Empfindung volles Herz.» Und in dem programmatischen Aufsatz «Von deutscher Baukunst», der entscheidend für den Durchbruch der Erlebnis-Kunst ist, wird in den Schluss-Sätzen der aus überquellender Natur schaffende Künstler verherrlicht, in dessen Pinsel «die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden» lebt. Zum festen Bestand jeder Literaturgeschichte gehören ja das Tasso-Zitat: «Mir gab ein Gott zu sagen, was ich leide» und Goethes Aeusserung in Dichtung und Wahrheit, dass alle seine Werke «Bruchstücke einer grossen Konfession» sind. Also: Empfindung, Begierden, Leiden, Herzenserguss, — das, was zum Erlebnis geworden ist, das ist die Mitte von Goethes Dichtung. Aber in der neuen stofflicheren und stumpferen Zeit des 19. Jahrhunderts wird das Erlebnis zum Leben, zur Biographie, zu äusserlichen Fakten und Daten. Alles, was einem Dichter im Leben widerfahren ist, was ihm an Personen und Umständen begegnet ist, wird als «Modell» und «Quelle» in Anspruch genommen ohne zu fragen, ob es ihm auch zum «Erlebnis» geworden ist.

Dieser grob-naturalistische Erlebnisbegriff verbindet sich mit einer bürgerlich-prüden Moral, um der Sonetten-Interpretation und -Rezeption eine neue Wendung zu geben. Unter dem klassisch-romantischen Erlebnis-Begriff war man dazu gekommen, in den Sonetten Erlebnis-Dichtung zu sehen; und es ist kein Zufall, dass die eigentliche Rezeption von Shakespeares Sonetten zu jener Zeit beginnt, da Goethes «Dichtung und Wahrheit» zu erscheinen anfängt und vorbildlich den Zusammenhang von Dichtung und Erlebnis darlegt.

Hatte man aber erst einmal angefangen, Shakespeares Sonette wörtlich, stofflich und naturalistisch auszulegen, so kam man bald in Konflikt mit der bürgerlichen Moral. Man musste jetzt Shakespeare «reinigen»; und statt den Erlebnisbegriff wieder zu verinnerlichen und zu entnaturalisieren, leugnete man lieber den Erlebnisgehalt der Sonette. Hierher gehören alle die Interpretationen, die um die Jahrhundertmitte aufkamen, die in den Sonetten ein Drama sehen wollten mit Southampton und Lady Vernon als Figuren (Massey, Gelbcke, F. Krauss); andere (wie Delius und Gildemeister) wollten in den Sonetten überhaupt nur freies Spiel des Künstlers sehen. So schnell war «Erlebnis»-Dichtung zu «autobiographischer» Dichtung verengt worden. Ja, jetzt will man Shakespeare sogar als musterhaften Ehemann nachweisen, der die Liebes-Sonette an seine Ehefrau Anne Hathaway gerichtet hat (William Bekk, München 1864); oder die Sonette sollen Gesänge des Dichters an seinen poetischen Genius sein (Barnstorff, 1861; H. Häfker, 1896; u. a.).

Sowohl Shakespeare als musterhafter Ehegatte als auch die letzte «allegorische» Deutung entsprechen durchaus dem Geist des bürgerlichen Zeitalters. Shakespeare den dichterischen Genius besingend — das ist die poetische Allegorie der Goldschmitt-Lyrik des 19. Jahrhunderts.

Diese ganze, bis in die Gegenwart fortlebende Interpretations-Richtung verkennt leicht den grundlegenden Unterschied zwischen den «Gelegenheitsgedichten» der Renaissance und den gereimten Vereins-Protokollen des Münchner Dichterkreises. Es ist ein Unterschied der Gesinnung: die Kunst

will im 19. Jahrhundert nur äusserlich «schön» und «gefällig» sein und ein Ausruhen, aber es fehlt ihr das «Ethos»; denn fehlendes Ethos ist es, wenn man Geschäftsbriefe und Bierzeitungen mit gleicher Fertigkeit und ohne Vertiefung in Reime bringt: als solch gereimter, «poetischer» Briefwechsel sind Shakespeares Sonette noch kürzlich gedeutet worden (Wilhelm Marschall). — Der Unterschied zwischen einer Renaissance-Epistel und einem «poetischen Briefwechsel» offenbart den ganzen möglichen Unterschied der Gesinnungen.

Doch diese Deutungen sind nur ein Teil des Bildes. Man muss die Befriedigung hören, die laut wird, wenn es glücklich gelungen ist, Shakespeare von dem Verdacht zu reinigen, als wären die Sonette Erlebnis-Dichtung. Das glänzende Bild des grossen Dichters steht gereinigt da. So äussert sich Bodenstedt über die Deutung der Sonette als «freie poetische Ergüsse»: «Es war hauptsächlich aus tiefer sittlicher Entrüstung über die kleinliche Art und Weise, in welcher Hallam und andere englische Kritiker aus den Sonetten ein moralisches Verdammungsurteil zusammenklaubten, dass Delius es unternahm, das hehre Bild des Dichters vor solchen Verunglimpfungen sicherzustellen, was ihm denn auch, nach meiner Ansicht, vollkommen gelungen ist». Gildemeister meint, «wer den Dichter liebt, kann sich nur freuen», dass die Sonette nicht erlebt sind. Und Gelbcke sagt über die «dramatic theory» von Massey: «Indem er das so lange mit sieben Siegeln verschlossene Buch der Sonette erschliesst, vollzieht er eine Ehrenrettung seines unsterblichen Landsmannes, die jeden Verehrer des Dichters, ja jedes ehrliche Gemüth hoch erfreuen muss. Er wäscht den Schwan von Avon von all dem Schmutze rein, mit welchem ein falsches Verständnis der Sonette ihn befleckt hatte, und führt ihn aus dem von übelberathener Interpretation aufgerührten Sumpfwasser auf die klare Silberflut, sein wahres Element, zurück.» — Hätte man nur den Erlebnisgehalt der Sonette geleugnet, so wäre das eine durchaus legitime wissenschaftliche Ansicht. Doch symptomatisch für die neue Geisteshaltung sind die

hinter dieser Ansicht stehenden und in ihr wirksamen Motive und Tendenzen; nicht die Tatsache ist entscheidend, sondern die Voraussetzungen, die die Tatsache ermöglichten, und die Kräfte, die durch die Tatsache ausgedrückt werden.

War in der bürgerlichen Zeit der Erlebnis-Begriff verengt, verstofflicht, veräusserlicht worden, so erfährt er durch Stefan George und seine Schule eine neue Vertiefung: das Werk wird nicht mehr aus dem Leben und der Biographie abgeleitet (Scherer und seine Schule!), sondern aus dem Werk wird das Erlebnis — was im Leben des Dichters zum Erlebnis geworden ist — abgeleitet (Gundolf). Wenn die Sonette jetzt als Erlebnisdichtung angesprochen werden, so heisst das nicht so sehr, dass sie «ge»-lebt wurden als dass sie «er»-lebt sind; sie erzählen nicht so sehr von etwas, das dem Dichter wider-fahren ist, als von dem, was er er-fahren hat. Und in diesem Sinne ist es zu interpretieren, wenn Gundolf und George jetzt entschieden wieder für den Erlebnisgehalt der Sonette eintreten. Nicht um den stofflichen Inhalt der Sonette handelt es sich dabei, sondern um den Gehalt. In der Einleitung zu seiner Uebersetzung heisst es bei Stefan George: «Hier wurde jahrhundertelang von Herausgebern und Auslegern unfruchtbar gestritten, was Spiel und was Gefühl sei, wer der blonde Jüngling und wer die schwarze Dame in der letzten Abteilung: hier haben sie geraten, gerenkt und geirrt bis zum völligen Verhören des Seelen-Tones... Durchgängig entdeckten die mehr stumpfen Gehirne in Auftrag gearbeitete Stilübungen, die mehr niedrigen ihren ganzen eignen Ekel: kaum eines aber erkannte den Gehalt: die Anbetung vor der Schönheit und den glühenden Verewigungsdrang.» Und ganz ähnlich heisst es bei Gundolf: «Man hat die Sonette — mehr des Stoffs als des Gehalts ansichtig, mehr der Dinge als der sie ergreifenden Hand und Seele — den stilistischen Renaissancespielereien zurechnen wollen, teils aus Verlegenheit, teils aus Blödheit, ungerührt von der glühenden Spannung ihres Tons und ihres Bilds, welche hier einmal beinah gefährlich nackt die sonst weltgeborgene und -bewegende Seele verrät. Wohl

sind mancherlei Motive des modischen Petrarkismus auch in den Sonetten verwendet, aber nichts bleibt hier ausladender Redeprunk und bunter Behang, vielmehr zeichnen sich diese Gedichte in der ganzen Renaissancelyrik aus durch die fast krampfige Kargheit der Gebärden die eher zu verhalten als zu verkünden trachten, durch die dingliche Prallheit die auch das Trockene, Niedere, ja Widrige mitnimmt, durch die finstre Dichte des Gefühls, durch die Scheu vor der schönen Linie, durch die geheimnisvolle Nüchternheit worin keine Phrase, keine schönrednerische Gelahrtheit oder Beschauung gedeiht.» Wenn auch Gundolfs Bemerkungen über die Nüchternheit und krampfige Kargheit und die Scheu vor der schönen Linie eher auf die Georgesche Version als auf das Original der Sonette passen, so ist doch die Absage an eine stoffliche Deutung, die den Inhalt für den Gehalt nimmt, deutlich genug. Und so sehen wir auch hier, wie wir später bei den Uebersetzungen sehen werden, dass mit George und aus seiner Gefolgschaft der Kampf gegen den bürgerlichen Geist und dessen Stumpfheit und abgebrauchte Glätte wächst.

## III.

## DIE UEBERSETZUNGEN

### *1. Allgemeines zum Problem des Uebersetzens englischer Verse*

Wir wollen hier keine allgemeine Theorie der Uebersetzung geben. Wir wollen hier auch nicht allgemeine Probleme erörtern, ob etwa der Uebersetzer, um dem Original möglichst treu zu bleiben, die Sonette in ein Deutsch übertragen soll, wie es um 1600 geschrieben worden wäre. — Wir wollen vielmehr nur einige konkrete Probleme hervorheben, die uns wichtig sind zur Beurteilung der Uebersetzungs-Leistung.

Deutsche und englische Sprache decken sich nicht. — Einer der Hauptunterschiede ist, dass das Englische die Flexionssilben verloren hat und dadurch zu einer Sprache mit kurzen, oft einsilbigen Worten geworden ist.

Die Wortstellung im Englischen ist fest und geregelt, da sie zugleich einen Teil dessen übernehmen muss, was im Deutschen die Flexionssilben erledigen: die englische Wortstellung dient zur Fixierung der Wortbeziehungen. Bei einer derart festen Wortstellung, muss eine Abweichung von der Regel viel nachdrücklicher und betonter wirken als bei einer freien Wortstellung. Wie soll der Deutsche mit seiner anpassungsfähigen, elastischen Wortstellung Abweichungen von der fest geregelten englischen Wortfolge wiedergeben? Wenn es bei Shakespeare heisst: «Seeking that beauteous roof

to ruinate » statt «seeking to ruinate that beauteous roof», so verleiht das dem Vers unzweifelhaft eine gewisse Emphase, macht ihn betonter, gewichtiger, bedeutungsvoller, ungewöhnlicher (dass «ruinate» hier herausgehoben werden soll, beweist schon, dass im nächsten Vers «repair» antithetisch und allitterierend steht). Dieselbe Wortstellung im Deutschen («du suchst das schöne Haus zu zerstören»), wäre, genau im Gegensatz zum Englischen, unemphatisch und alltäglich; aber auch die abgewandelte Wortstellung («zerstören willst du das schöne Haus») wäre im Deutschen nicht so aussergewöhnlich und nachdrücklich wie im Englischen. Aber selbst wenn eine Wortstellung im Englischen und auch im Deutschen ungewöhnlich ist (z. B. «from fairest creatures we desire increase» — «von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung»), so ist doch «ungewöhnlich» nicht immer dasselbe; es muss, um dem Original treu zu bleiben, auch in derselben Art und demselben Grad «ungewöhnlich» sein.

Oder wie soll der Deutsche mit seinen viel längeren Worten den englischen Vers wiedergeben ohne das Metrum zu sprengen? Die deutsche Uebersetzung wird immer um ein paar Silben länger sein als das Original. Ja, man kann sagen, dass das Problem der Uebersetzung Shakespearescher Sonette (und englischer gebundener Sprache überhaupt) das Problem ist, wie man dieses Mehr an Silben wieder einspart. Dies ist die Schwierigkeit, über die die meisten Uebersetzer klagen; und umgekehrt muss der englische Uebersetzer deutscher Verse «auffüllen» (sog. «padding»). Ein von den Sonettenübersetzern häufig angewandtes Mittel ist, einfach einige Epitheta wegzulassen (ein beinah wahllos herausgegriffenes Beispiel: in Simrocks Uebersetzung des 19. Sonetts fehlen allein sechs Epitheta). Ein anderes Mittel ist, zwei Worte des Originals durch ein deutsches Wort oder Wortkompositum wiederzugeben (dies tut z. B. Fulda in vier von den sechs Fällen, wo Simrock das Epitheton wegliess). In der Handhabung dieses Mittels sind stilistisch aufschlussreiche Unterschiede möglich: die wiedergebenden deutschen Wortkomposita können herrlich sprachschöpferische, frische,

natürliche Prägungen sein (wie oft bei Regis); oder preziös und anspruchsvoll, erklügelt und erkünstelt (wie mitunter bei George); oder konventionell, farblos, beinahe nichtssagend (wie bisweilen bei Fulda) (1). — Es können auch unwichtigere Wörter weggelassen werden, Artikel, Konjunktionen, usw. Oder es können ganze Sätze zusammengefasst werden, aus zwei Sätzen ein Satz gemacht werden. — Die Worte dienen bei Shakespeare einem architektonischen Bau; wir werden sehen wie Worte, Wortgruppen und Betonungsgruppen sich das Gleichgewicht halten: lässt man ein Wort weg, fasst man zwei Worte zusammen, so ist dieses tektonisch-statische Gleichgewicht gestört; lässt man Konjunktionen, Partikel, Artikel weg, so wird aus rationalistisch-logischer Verbindung eine sprunghaft alogisch-gefühlsmässige Verbindung. Kurz: all diese Mittel bedeuten ein Aendern des Originals, ein Abweichen und Verfälschen. Aber — und darin liegt das Dilemma — behält man jedes Wörtchen bei, dann muss die Uebersetzung schwerfällig und gedrängt und schwerverständlich werden; dann wird der Vers überladen und stockend, wo das Original klar und natürlich ist.

Ueberhaupt werden wir feststellen müssen, dass sklavische und mechanische Treue, die Wort für Wort, Laut für Laut das Original nachzubilden sucht, sich mindestens so weit vom Original entfernt wie eine freie und selbstherrlich schaltende und waltende Uebersetzung. Vielleicht darf man hier Lessings Ausspruch aus der Dramaturgie zitieren: «Allzu pünktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann».

Eine Folge der Einsilbigkeit und Endungslosigkeit englischer Worte ist, dass das Angebot an männlichen Reimen viel grösser ist als im Deutschen. Im Deutschen wird der männliche Reim immer seltener, weniger natürlich und weniger selbstverständlich sein als im Englischen. Nun ist weitaus die Mehrzahl (mehr als sieben Achtel) der Reime in den Sonetten männlich. Auch hier wird also wieder eine allzu pünktliche Treue steif und gesucht wirken, wird hart,

erzwungen, unnatürlich (und damit im höheren Sinn untreu gegen Stil und Ton des Originals). Andrerseits haben weibliche Reime etwas Weiches und Spielerisches im Englischen, was im Deutschen schwer wiederzugeben ist.

Schliesslich entstehen durch die englische Endungslosigkeit Wort- und Betonungsgruppen wie «sweet love», «brief hour», «true thought», «fell hand», wo zwei Akzente zusammenstossen; im Deutschen wird sich hier immer eine Flexionssilbe dazwischenschieben. Vermeidet man aber die Flexionssilben durch Elisionen, versucht man auch hierin dem Original genau zu folgen, so wird man entweder unnatürliche, harte Fügungen oder ungewollt volksliedhafte Klänge («süss' Lieb'») erhalten. — Ueberall finden wir, dass dasselbe im Englischen und dasselbe im Deutschen nicht mehr dasselbe ist. Mechanische Treue ist ein ungeeignetes Mittel, dem Stilwillen und der Stilwirkung des Originals gerecht zu werden.

Auch derselbe Vokal hat im Englischen und Deutschen unter Umständen ganz andere Qualitäten: ein langes «I» ist im Englischen häufiger und deswegen natürlicher als im Deutschen; die Häufung eines bestimmten Vokals im Englischen kann und muss ganz anders wirken als die Häufung desselben Vokals im Deutschen.

Und was für den Lautstand gilt, gilt auch für den etymologischen Sprachstand. Im Englischen und Deutschen, zwei verwandten Sprachen, sind viele Worte etymologisch gleich, und in ihrer dichterischen Funktion (in den Assoziationen, die sie wecken; in ihrer Lautqualität und Gebräuchlichkeit) trotzdem völlig verschieden: dem englischen «tear» entspricht das deutsche «Zähre» etymologisch ganz genau; aber es ist preziöser, seltener, von ganz anderer Wirkung.

Schliesslich sei ein Unterschied erwähnt, auf den hier nur andeutend hingewiesen werden soll, da Endgültiges über ihn noch nicht gesagt werden kann:

Im Englischen sowohl wie im Deutschen sind jeweils nur ein Teil der Worte «sinntragend» (d. h. Worte, die den

Sinn tragen, die etwas Neues, einen neuen Begriff in den Satz hineinbringen). Ein grosser Teil der Worte ist nur dazu da, diese sinntragenden Worte zu einem logischen und grammatischen Satz zusammenzufügen (z. B. Artikel, Konjunktionen, Hilfszeitverben, Pronomina usw.).

Eine Sprache, in der besonders viele sinntragende und wenig verbindende Worte sind, mag man «dicht» nennen: sie wird nachdrücklich und gewichtig und feierlich wirken; der rhythmische Fluss und das Tempo werden langsam sein. Zwei Beispiele mögen das Gesagte erläutern (die sinntragenden Worte sind kursiv gedruckt; im Einzelfall mag es oft zweifelhaft sein, ob ein Wort sinntragend ist oder nicht).

Ein Beispiel für grosse Sprachdichtigkeit:

*Schmal* in *regelgraden ketten*
*Rinnen ziegelrote bäche,*
*Seufzen singt* aus ihren *betten,*
*Hahler wind umkreist* die *fläche.*

*Aufgelöst* im *sande wühlend*
*Frauenhaare, dichte strähnen...*
*Frauentränen wunden kühlend,*
*Reiche tränen — wahre tränen?*
(Stefan George)

Und ein Beispiel für geringere Sprachdichtigkeit:

Wer sich der *Einsamkeit ergibt,*
Ach! der ist *bald allein;*
Ein jeder *lebt,* ein jeder *liebt*
Und *lässt* ihn seiner *Pein.*
Ja! *lasst* mich meiner *Qual!*
Und kann ich nur *einmal*
*Recht einsam* sein,
Dann bin ich *nicht allein.*
(Goethe)

Ich werde auf das Problem der Sprachdichtigkeit bei den eizelnen Untersuchungen gelegentlich zurückkommen. Hier sei nur soviel gesagt, dass das Englische gewissermassen von

Haus aus «dichter» zu sein scheint, und dass daher eine durchschnittliche Sprachdichtigkeit im Englischen, wenn sie getreu im Deutschen wiedergegeben wird, in der deutschen Uebersetzung eben gleich als grössere Dichtigkeit wirken und der Uebersetzung einen Stilcharakter verleihen dürfte, den das englische Original nicht besitzt.

Zusammenfassend kann man wohl sagen (und darauf kam es uns an), dass gleiche stilistische Mittel im Englischen und Deutschen nicht durchaus dieselben Wirkungen erzeugen. Der deutsche Uebersetzer, der genau Wortwahl und Wortzahl, Wortstamm und Wortstellung, Reimgeschlecht und Sprachdichtigkeit nachbildet, wird schliesslich eine Uebersetzung schaffen, deren Stil und Ton, deren Charakter und Wirkung völlig verschieden sind von Stil, Ton, Charakter und Wirkung des Originals; er erstrebt möglichste Identität des Stils und erreicht unter Umständen nahezu stilistische Gegensätze.

Die «Einstellung» eines Uebersetzers, seine Haltung dem Original gegenüber, bedingt und kennzeichnet seinen Uebersetzungs-«Stil». Die entwickelten Gesichtspunkte bieten den Ansatz für eine vorerst versuchsweise und noch nicht sehr tiefgreifende Typologie der Uebersetzungen, die natürlich zunächst von allen in Wirklichkeit immer vorhandenen «Mischungen» absehen muss:

1. die mechanisch-treue, wissenchaftlich-philologische Uebersetzung, die ihre Aufgabe in möglichst exakter und möglichst gewissenhafter wörtlicher Wiedergabe erblickt. Wir haben gesehen, dass solche Uebersetzungen steif und hart werden müssen und keinen Platz lassen für dichterischen Glanz und formale Sonderheiten.
2. die Uebersetzung, die mit freieren Mitteln das Charakteristische und den Stil und den Ton des Originals getreu wiedergeben will: sie will die Schönheit aufleuchten lassen, imponderable Nuancen nachfühlen, die Verteilung der Gewichte aufspüren. Der Uebersetzer hat dichterische Aspirationen.

3. pädagogische oder interpretierende Uebersetzungen, die zugleich erklären wollen und für die «Uebersetzung» so viel wie «Interpretation» bedeutet; die in dunkle Stellen Klarheit bringen wollen und deswegen oft den Text zum leichteren Verständnis glätten und vereinfachen. Im Gegensatz zu den beiden ersten Typen, entfernen diese Uebersetzungen sich bewusst vom Original, das sie «verbessern» und «verdeutlichen» wollen. Hinter diesen Uebersetzungen steht oft die Ansicht, dass ein Dichtwerk verstehen auch schon es geniessen heisst.
4. dilettantische Amateurarbeiten, aus Liebhaberei und Begeisterung, aber oft mit unzureichenden Mitteln und ohne Verantwortung oder Fähigkeit übernommen.
5. Allerwelts- oder Dutzend-Uebersetzungen, die häufig gewerbsmässige Fabrikarbeit sind. Sie werden meist überhaupt keinen «Stil» haben, sondern neutral und farblos sein.

Interessant sind die vorhandenen «Affinitäten» zwischen den einzelnen Typen. So besteht — zumindest im 19. Jahrhundert — eine augenfällige Anziehung und Verwandtschaft zwischen der Liebhaber- und der pädagogischen Uebersetzung: der Liebhaber will «Begeisterung wecken», will den Gegenstand seiner Inspiration dem Publikum «näherbringen». Die zunächst soziologische Erscheinung des «Liebhabers» trägt derart bei zur Verbreitung der zeitgemässen Form: zu dem glatten und «schönen» Stil der weiter unten als «bürgerlich» bezeichneten Uebersetzungen.

## *2. Der Stil des Originals*

Für unsere Frage nach dem Verhältnis von Shakespeares Sonetten und ihren deutschen Uebersetzungen ist es belanglos (so wissenswert in anderer Hinsicht es sein mag), wann die Sonette entstanden sind, ob Shakespeare der Verfasser ist oder ob neben ihm noch ein oder mehrere andere Verfasser beteiligt sind oder ob die Sonette überhaupt nicht von Shakespeare stammen; uns interessiert es auch nicht, ob die Sonette durch jemanden angeregt sind und durch wen; uns interessiert nicht, an wen die Sonette gerichtet sind, wer der Freund, wer die «Dark Lady», wer der Mr. W. H. und ob er mit dem Freund identisch ist.

Wir wollen auch nicht fragen, ob der Dichter, wer er nun sei, den Text gutgeheissen hat, oder ob, um dem künstlerischen Willen des Dichters gerecht zu werden, man sich den Text in einer purgierten, kritisch durchgesehenen, verbesserten Fassung vorstellen müsste. Wir haben ja gelegentlich Varianten; und beim 138. Sonett zumindest können die beiden Fassungen der Quarto (1609) und des «Passionate Pilgrim» (1599) nicht auf Schreib- oder Lese-Versehen zurückgehen. Welches ist der authentische Text des Dichters? Wie verhalten sich die beiden Fassungen zueinander? Haben wir auch für die übrigen Sonette mit ähnlichen Entstellungen oder Verbesserungen oder Umarbeitungen zu rechnen? — Aber all diese Fragen kommen für uns nicht in Betracht, da wir ja nicht den Text, wie er vielleicht bei einer kritischen

Ueberwachung und Korrektur des Dichters gewesen wäre, sondern den Text, wie er ist und wie er den Uebersetzern vorgelegen hat, mit den deutschen Uebersetzungen konfrontieren wollen und auch müssen.

Eigentlich ist es für uns auch belanglos, wie das Sonett in England eingeführt wurde, wer die Vorgänger und vielleicht Vorbilder Shakespeares sind, und welches die geschichtliche Stellung Shakespeares ist. Doch dürfte es vielleicht nicht unangebracht sein, zur besseren Erfassung von Shakespeares Stil, einen kurzen Abriss der Geschichte des Sonetts (immer nur im Hinblick auf unsern Zweck) zu geben.

«Die zwei vollendeten Edelmänner Sir Thomas Wyatt (1503—1542) und Henry Howard, Earl of Surrey (1518—1547) führten das Sonett in England ein: *Wyatt* mit zweifelhaftem Gelingen, noch ganz ungelenk in der fremden Gewandung, über die blosse Uebersetzung der Sonette Petrarcas und der strambotti Serafinos kaum hinausstrebend, *Surrey*, der jüngere und begabtere, in den Uebertragungen viel gewandtere, in einer Art, die schon den Engländer erkennen lässt mit seinem Naturempfinden und seiner Wirklichkeitsfreude... Nach ihnen kommt ein anderer Edelmann und zeigt (zwischen 1580 und 1584) in seiner Sonettenreihe, dass er aller Schwierigkeiten Herr geworden ist: *Sir Philipp Sidney* (1554 bis 1586)... Nach der Meisterschaft schon die Virtuosität in *Edmund Spenser* (1525—1599)... Ein solches Ideen- und Form-Erlebnis muss auch einen *Shakespeare* während der Sonettenflut der 1590er Jahre gefesselt haben.» (B. Fehr im Handb. d. Englandkde. I, 1928.)

Ein gutes Beispiel für die Schwerfälligkeit Wyatts ist seine Uebersetzung von Petrarcas Sonetto in vita 91. Hier fehlt nicht nur alles Artistische und Virtuose, was dem Sonett doch von vornherein eigen ist; sondern hier fehlt auch noch jedes metrische und rhythmische Gefühl (wir sprechen nicht von der Leistung als Uebersetzung, sondern von der rein künstlerischen Qualität): allein die zahllosen Betonungsverschiebungen beweisen das:

THe lónge loue thát in mý thougt I harbér,
And in my hart doth kepe his residence,
Intó my face preaséth with bold pretence,
And thére campéth displaying hís bannér.
Etc.

Man vergeiche damit Surreys Uebersetzung desselben Sonetts:

LOue, that liueth, and reigneth in my thought,
That built his seat within my captiue brest,
Clad in the armes, wherin with me he fought,
Oft in my face he doth his banner rest.
Etc.

Hier ist bereits der schwungvolle Rhythmus, den wir später bei Shakespeare finden. Betonungsverschiebungen («schwebende Betonungen») finden sich nur noch in den ersten Takten und dienen hier zur Bereicherung, zur Abwechslung, zur Hervorhebung. Versakzent und Sinnakzent fallen zusammen; aber durch verschiedene Stärke der Betonung wird jedes Leiern vermieden. Die Pausen innerhalb des Verses (Zäsuren) sind hier bereits kunstvoll ausgeprägt und tragen bei zu dem Schwung des Rhythmus. Man beachte auch, wie hier in den ersten drei Versen «Love» und ihre näheren Bestimmungen zusammengehören, wie der Rhythmus in diesen drei Versen ein Ganzes ist, ein durchgehendes Fliessen (das mit dem betont vorangestellten «Clad» gewissermassen noch einmal Kraft sammelt um weiter zu strömen), und wie dann im vierten Vers das Ganze auch rhythmisch in den Hauptsatz mündet. — All das werden wir später auch bei Shakespeare finden. — Aber nicht nur in der Rhythmik allein bedeutet Surrey einen Fortschritt; auch stilistische Finessen wie Alliteration und Antithese vervollkommnet er. Andrerseits hat Surrey noch oft seine Syntax mühselig dem Vers angepasst, z. B. in der eingerenkten Reimstellung des Verbs oder der Stellung des Objekts vor dem Verb. Was er stilistisch schon erreicht hat und was ihm noch fehlt, mag seine «Description of Spring» zeigen:

THe soote season, that bud and blome furth bringes,
With grene hath clad the hill und eke the vale:
The nightingale with fethers new she singes:
The turtle to her make hath told her tale:
Somer is come, for euery spray now springes,
The hart hath hong his old hed on the pale:
The buck in brake his winter cote he flinges:
The fishes flote with newe repaired scale:
The adder all her sloughe awaye she slinges:
The swift swalow pursueth the flyes smale:
The busy bee her honye now she minges:
Winter ist worne that was the flowers bale:
And thus I see among these pleasant thinges
Eche care decayes, and yet my sorow springes.

Hier ist der Ansatz zu rhetorischem Glanz noch gehemmt durch gequälte Monotonie. Aber der Weg ist vorgezeichnet: durch Ueberwindung der Schwierigkeiten zu virtuoser Formbeherrschung.

Doch wir wollen nicht zu sehr die Einzelheiten der geschichtlichen Entwicklung untersuchen. Es kommt uns vor allem darauf an zu sehen, wie die Beherrschung der Kunstform immer grössere Fortschritte macht. Und wir werden immer im Auge behalten müssen, dass Shakespeare nur die virtuose Technik seiner Vorgänger zu handhaben brauchte, dass er auf dem Höhepunkt einer Entwicklung stand, die es von vornherein mehr als wahrscheinlich macht, dass wir in seiner Kunst völlige Meisterschaft der Form finden werden. Und diese geschichtliche Abschweifung sollte uns ja nur dazu dienen, dass wir aufmerksam sind gegenüber dem bewussten Willen zum formalen Glanz, zum formalen Raffinement, und gegenüber der Betonung und hohen Wertung der Kunstform.

Aber nicht nur die geschichtliche Entwicklung des Sonetts weist auf diese Betonung der Form hin. Die Sonette werden von Edelleuten gedichtet oder für Edelleute. Dichter wie Publikum gehören durchaus zu einer aristokratisch-höfischen Gesellschaft; und die Sonette wenden sich an Leute mit gebildetem Geschmack, die das Artistische,

Elegante, Virtuose der Sonette zu schätzen wissen. Das englische Sonett entsteht und wird gepflegt in einem Kreis von höchster Kultur, sozusagen in einem Kreis von literarischen Feinschmeckern. Hinzu kommt die mittelbare oder unmittelbare Wirkung antiker Rhetorik auf diese höfischen gebildeten Kreise. — Zur Kunstform gehören nicht nur die stilistischen Mittel wie Antithese und Alliteration, sondern auch, was man damals «invention» nannte: der geistreiche, im alten Sinn des Wortes «witzige» Vergleich, die Ausschmückung, die kunstvolle Darbietung. Es geht wohl eine direkte Linie von den noch unbeholfenen frühen Anthologien («The Paradise of Daintie Devices», «A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions») zu den Sonettisten der 90er Jahre und von da zu dem wuchernden Uebermass der «metaphysical poets», gegen deren weit hergeholte Vergleiche Dr. Johnson in seinem «Life of Cowley» zu Felde zieht. — Immerhin erweitert Shakespeare in einigen Sonetten die Themen des Petrarkismus beträchtlich (z. B. in dem alleinstehenden Sonett CXLVI), und in anderen kehrt er sie geradezu um, so dass man von «Antipetrarkismus» bei ihm sprechen konnte.

Ein Sonett war eine formale Aufgabe, die man möglichst geschickt zu lösen suchte. Der Inhalt des Sonetts war daneben weniger wichtig; es waren Gedanken, die zum Gemeingut und zum traditionellen Bestand gehörten. Wo man von Gefühlen sprach, waren diese Gefühle oft, wenn nicht meistens, fiktiv. Ueberhaupt darf man diese Dichtungen wohl nicht als Erlebnisdichtungen im modernen Sinn nehmen, sondern muss sie eher mit dem mittelalterlichen Minnesang zusammenstellen, der ja auch eine ausgesprochene «Form»-Kunst war und — wie man heute wohl sagen kann — auf Fiktionen beruhte. Wie weit Shakespeare in seinen Sonetten «Erlebnisse» bringt, ist eine heiss umstrittene Frage; aber wie man sie auch beantworten wird, so steht doch fest, dass Shakespeare eine literarische Mode mitmachte und dass seine Sonette, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch mindestens daneben auch Prunk der virtuosen Form sind.

Also die geschichtliche Entwicklung und die soziologische Grundlage des Sonetts zeigen schon die Betonung des Formalen. Und diese Betonung des Formalen finden wir auch durchaus bei Shakespeare.

Die Freude an der Form ist für Shakespeare nicht die Freude am Seltenen, Ausgefallenen, Preziösen, Gezüchteten, sondern die Freude am grossen klingenden Wort und am glanzvollen Vers. Bezeichnend für die Sonette ist der Schwung, das Pathos, das Rhetorische und Deklamatorische. Shakespeare betont mit zahlreichen Mitteln die gebundene Form, das Metrische. Syntax und Rhythmus seiner Verse sind gradlinig; man kann sie bildlich vielleicht am ehesten als eine gleichmässige Wellenlinie darstellen; es ist ein balanzierter ausgewogener Rhythmus, den man als renaissancehaft in Gegensatz etwa zu dem zackigen, verschlungenen barocken Rhythmus Miltons stellen mag.

Die Betonung der gebundenen Form und des Verses als Grundeinheit bringt eine gewisse Tektonik, eine geschlossene Form in Shakespeares Sonette, die man wiederum als renaissancemässig in Gegensatz zu der zersprengten barocken Sonettform Miltons stellen mag.

Damit haben wir die zwei wesentlichen Stilbegriffe für Shakespeares Sonette festgelegt: Tektonik (geschlossene Form) und Deklamatorik (die grosse schwungvolle Linie), beide hervorgegangen aus der Betonung der Form und der Freude an ihr, beide gradlinig und ungebrochen und also klassisch-renaissancehaft im Gegensatz zum barocken Pathos Miltons. — Das wird im Folgenden näher auszuführen und genauer zu belegen sein.

In der dichterischen Wortwahl und Sprachgestaltung gibt es zwei grundlegende Möglichkeiten: die Sprache kann der Rede des Alltags entnommen sein, die sich gliedert in die tägliche Sprache der Salons, der Promenaden, der öffentlichen Plätze und Märkte, der Fabriken, der Bauernhöfe usw.; jede dieser Sprachen wird ihre Eigenheiten und ein ganz besonderes Gepräge haben, aber sie stimmen alle darin überein,

dass sie ihre Heimat ursprünglich irgendwo in dieser realen Welt und nicht im Dichterischen haben: sie sind «naturalistisch». Aber die Sprache kann auch fern von jeder Alltagsrede sein, sie kann ihren Ursprung und Ort im Dichterischen haben, und sie ist dann entschieden «antinaturalistisch». — Dass Shakespeares Sprache in den Sonetten zu der zweiten Art der Sprache gehört, ist offensichtlich. Seine Sprache ist nicht die Alltagsrede wie sie irgendwo gehört wird; es ist eine besondere, eine dichterische Sprache. — Und wir werden sehen, wie ein bürgerliches Zeitalter sich dadurch kennzeichnet, dass es Shakespeares Sonette in eine Alltagssprache umsetzt.

Aber auch in der «antinaturalistischen» Sprache gibt es zwei Möglichkeiten: die Sprache kann deklamatorisch und schwungvoll sein, oder sie kann preziös und anspruchsvoll sein; in dem einen wie im andern Falle ist sie un-alltäglich. — Ist die Sprache deklamatorisch und schwungvoll, so sucht sie das klangvolle, tönende, berauschende und rauschhafte Wort («oratorischen» oder «deklamatorischen» Stil könnte man es nennen); ist sie preziös und anspruchsvoll, so sucht sie das erlesene, selten-schöne, köstlich-kostbare, ausgefallene, einmalige und eigenartige Wort («originelleren» Stil). Im deklamatorischen Stil ist das Wort mitwirkend am Glanz des Ganzen und weder bestrahlt vom Ganzen; im originellen Stil steht das Wort für sich (es tritt mit einem Anspruch auf und will gewürdigt sein); dort wirkt der Vers auf das Ohr, auf die Sinne; hier wendet er sich an ein verfeinertes Verständnis und mehr an den Intellekt als an das Gefühl.

Shakespeares Sprache in den Sonetten ist nicht alltäglich, aber auch nicht gesucht-eigenwillig und nach Originalität strebend; sein Stil ist oratorisch, deklamatorisch; — und wir werden wieder sehen, wie eine spätere Zeit die Sonette in einen preziös-gesuchten Stil umsetzt (George).

Shakespeare sucht nicht das Ausgefallene, Ausgetüftelte, Nie-Erhörte. Wo seine Worte neu sind, haben sie etwas von einem glücklichen Fund an sich: sie leuchten ohne weiteres ein, werden durchaus als natürlich und hierhergehörig emp-

funden; ein moderner englischer Herausgeber der Sonette, dessen Gefühl für die englische Sprache uns unterstützen kann, sagt von ihrer Sprache: «For the most part its most striking characteristic is its appropriateness. There are no mighty tours de force like the 'multitudinous sea incarnadine'.» (Beeching. — Dass Beeching als Gegenbeispiel übrigens eine Wendung aus Macbeth bringt, ist sehr interessant; er deutet damit auf einen Unterschied zwischen den Dramen und den Sonetten, über den noch einiges zu sagen sein wird.) Es ist nicht wie bei dem «originellen» Stil: dass man bei einem Wort aufhorcht und stockt. Die Wortwahl bei Shakespeare hat etwas Ueberzeugendes und Unaufdringliches:

> Full many a glorious morning have I seen
> Flatter the mountain-tops with sovereign eye.
> (XXXIII)

Hier ist das «flatter» sicher nicht Alltagssprache; es ist ein neues Bild; aber es überzeugt; es tritt nicht ungebührlich hervor, lenkt die Blicke nicht auf sich, sondern es ordnet sich dem Gesamtbild ein, zu dessen Glanz es beiträgt. Der Leser (oder Hörer) hat es nicht nötig, eine Pause zu machen und das Wort vom Ohr an den Intellekt weiter zu leiten (eine Pause, die ja auch ihrerseits dann wieder den Rhythmus unterbrechen, das Tempo verzögern, die virtuose Verskunst zerstören würde). — Denselben Charakter eines glücklichen und überzeugenden Fundes haben die Wort-Zusammensetzungen, die «compound-words»; sie gehören vielfach nicht nur Shakespeare, sondern sind Gemeingut einer «poetic diction», einer gehobenen Dichtersprache, der es um Glanz und Wirkung zu tun ist:

> «my tongue-tied patience», «my pity-wanting pain», «the ill-wresting world» (CXL); «long-lived», «swift-footed» (XIX; «an all-eating shame» (II); «after-loss» (XV); «art, made tongue-tied» (LXVI); «self-substantial» (I); «swart-complexioned» (XXVIII); etc.

All diese Bildungen haben etwas ungesucht Selbstverständliches, das ohne weiteres einleuchtet. Es fehlt das Auf-

fallende und die «tours de force» eines preziösen Stils. Aber zugleich haben all diese Worte doch etwas Glanzvolles, Neues, Deklamatorisches.

Auch die Bilder und Vergleiche der Sonette dienen dem Pathetischen und Deklamatorischen, dem Glanz der Sprache. Es sind keine impressionistischen Bilder, die die Dinge verlebendigen oder unbestimmte Gefühle andeuten wollen. So gilt die Personifikation, fast Mythisierung der Natur nicht in erster Linie der Beseelung oder Erfühlung von Naturkräften, sondern der Erhöhung: auch die Natur wird verwendet, um dem Sonett die erstrebte Grösse und das Pathos zu geben, dessen der deklamatorische Stil bedarf:

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchymy;
Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide,
Stealing unseen to west with his disgrace:
Even so my sun one early morn did shine,
With all triumphant splendour on my brow;
But out! alack! he was but one hour mine,
The region cloud hath masked him from me now.
Yet him my love for this no whit disdaineth;
Yet him my love for this no whit disdaineth;
Suns of the world may stain, when heaven's sun
staineth. (XXXIII)

Schon die Wortwahl und die in den Worten verkörperten Begriffe deuten auf das Grosse, Grandiose, Ueberragende: «glorious», «mountain-tops», «sovereign eye», «celestial face», «triumphant splendour». Man untersuche überhaupt einmal die Vergleiche und Bilder auf das Pathetische, Grossartige, das in ihnen liegt; schon die Sphäre, der sie entnommen sind, spricht für sich: gewaltige Natur und streitende Naturkräfte, der Ozean, das Firmament, aber auch Krieg und Kampf, Belagerung und Eroberung:

When forty winters shall besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field. (II)

For where is she so fair whose un-ear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry? (III)

When I have seen the hungry ocean gain
Advantage of the kingdom of the shore. (LXIV)

It (love) is an ever-fixed mark
That looks on tempests, and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his heigth be taken.
(CXVI)

In LXXX ist der Wert des Freundes ein weiter Ozean, der viele stolze und auch geringere Schiffe trägt; oder man beachte, wie in LXXIII der Herbst, die Nacht, das verglimmende Feuer pathetisch und mit aller erhöhenden Intensität geschildert werden, nicht um dem übermächtigen Naturgefühl Ausdruck zu verleihen, sondern um eines grossen wirkungsvollen und gehobenen Stiles willen. Kaum mehr steigerungsfähig wird das Pathos, wenn der Dichter die Zeit imperativisch anruft:

Devouring time, blunt thou the lion's paws
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix in her blood.
Etc. (XIX)

Auch hier die Personifikation der Zeit, die zu einem nahezu überdimensionalen Wesen erhoben wird: nicht Beseelung und nicht überwältigendes Erlebnis einer fremden Grösse, sondern Pathos, das dem Sonett eindrücklichste Kraft und nachdrucksvollsten Glanz verleihen soll; das ganze Repertoire des Grandiosen ist dazu mobilisiert: Löwe, Tiger und Phönix. Und in LV wird die ganze antike Rhetorik aufgeboten, um die Unvergänglichkeit des Dichtwerks zu betonen. — Bei inneren Erlebnissen wird nicht so sehr das Gefühl

ausgedrückt, als die Grösse und das Gewaltig-Sein des Gefühls: so, wenn in XXXIV der Dichter die Unfreundlichkeit des Freundes mit Gewitterwolken vergleicht und von seinem sturmgepeitschten Gesicht spricht. Oder das Pathos des Leides in XC:

Ah! do not, when my heart hath 'scaped this sorrow,
Come in the rearward of a conquered woe;
Give not a windy night a rainy morrow,
To linger out a purposed overthrow.
Etc.

Aber gerade die Grossartigkeit bedingt auch eine grosse und klare Linie; und so sind die Bilder, Vergleiche und Personifikationen in den Sonetten gewaltig und pathetisch, aber noch nicht verschlungen und überladen; sie sind ruhiger (vielleicht klassischer, beherrschter, gezügelter) und noch nicht so barock ineinander geschoben, zusammengeballt und zusammengepfercht wie in den Dramen:

And withered murder,
Alarum'd by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost. (Macbeth).

Hier ist nicht nur der Vers gelockerter und bewegter, sondern auch die Bilder sind — lockerer und beweglicher — ineinander gedrängt, verwoben, verschmolzen. «Welker (dürrer) Mord schreitet verstohlen wie ein Geist» — das ist nicht pompöser Vergleich zur Steigerung des Pathos, nicht mehr blosser rednerischer Schmuck und Pracht der Farben, sondern ein fast impressionistisches Bild zur Erfassung von Stimmung und Gefühl. Noch deutlicher tritt die pathetische Eigenart der Sonette hervor, wenn man ihren Vergleichen und Bildern ein völlig impressionistisches Beispiel gegenüberstellt, wo das Bild nur noch dem unbegreiflichen Gefühl nachspürt:

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.
(*Rilke:* Der Tod des Dichters)

Schauen wir von diesem Beispiel zurück, dann wird uns klar, wieviel be-greifbarer, fester, geschlossener der Umriss der Bilder und Vergleiche in Shakespeares Sonetten ist: dann werden wir erkennen, dass die Bilder der Sonette in erster Linie dem Pathos dienen wollen, und dass sie sich mit ihrem fast abtastbaren Umriss der Tektonik und plastischen Formgebung der Sonette einfügen. —

In Einzelfällen ist es für uns heute schwer zu sagen, welche Bedeutung gewisse Wortgruppen für den Elisabethaner hatten. Wir wissen nicht genau, ob die oft bemerkten und zahlreichen juristischen Fachausdrücke in den Sonetten etwas Entlegenes, Spezialistisches in der Sprache bedeuten. Aber wir sind geneigt, auch in diesen Rechtsausdrücken ein Mittel der Ausdrucks-Steigerung und des Deklamatorischen zu sehen; so wenn in XLVI ein völlig durchgeführter juristischer Streit zwischen Herz und Auge um das Bild des Freundes verhandelt wird. Oder wenn des Freundes Schönheit gelobt wird:

You did exceed
The barren tender of a poet's debt.
(LXXXIII)

Und ähnlich finden sich Handels- und Geschäfts-Ausdrücke. Jedenfalls lässt sich feststellen, dass die berüchtigte Dunkelheit der Sonette nicht in einer entlegenen und preziösen schwerverständlichen Sprache liegt, sondern im Inhalt, dessen Anspielungen und Voraussetzungen uns vielfach unzugänglich sind. Und ebenso zweifellos lässt sich bei Shakespeare bis in die Metaphern und Bilder, bis in die Gleichnisse und Gleichsetzungen ein Zug zum pathetischen, rhetorischen, grossen Wort, zur sprachlichen Geste feststellen.

Zum deklamatorischen Stil gehört auch der ausgeprägte Zusammenfall von Vers-Akzent und Sinn-Akzent, besonders auffällig bei Aufzählungen und in der Gradation. Dieser Zusammenfall bedeutet nicht hinkendes Geklapper und Geleier: er lässt immer noch Raum offen für Betonungs-Abstufungen, Betonungs-Nuancen: dass nur hebungsfähige Silben den Ton tragen, heisst noch nicht, dass sie alle einen gleich starken Ton tragen. Leirige und klapprige Verse wären ja gerade das Gegenteil von dem erstrebten Glanz und Pathos. Selten sind Betonungsverschiebungen (wo sie vorkommen, stehen sie im ersten Takt oder gleich hinter der Zäsur), Ueberfüllungen des Taktes oder andere metrische Unregelmässigkeiten. — Zur Betonung der Form, zum deklamatorischen Stil gehört ferner der abschliessende beschwerte Reim; im Englischen ist es durch Umschreibungen mit Auxilarien und durch andere Mittel leicht, dem Reim Nachdruck und Gewicht zu geben und ihn deutlich den Vers abschliessen zu lassen:

> Those hours that with gentle work *did* frame
> The lovely gaze where every, eye *doth* dwell,
> Will play the tyrants to the very same
> And that unfair which fairly *doth* excel.
> (V)

Aber auch alle andern Mittel werden in den Dienst einer volltönenden glanzvollen Sprache gestellt: Gleichheit der Vokale (Assonanz, Vokalmusik), Alliteration, etymologische Figuren. Man beachte die Vokalmusik in den folgenden Versen:

> «Seeking that b*eau*teous r*oo*f to r*u*inate» (X),

> «Where wasteful time deb*a*teth with Dec*ay*
> To change your d*ay* of youth...» (XV)

Die Beispiele für solche Verbindung zusammengehörender Worte durch gleiche oder ähnliche Vokale sind zahllos: «brave day» (XII), «brave state» (XV), «lines of life» (XVI), «sightless eyes» (XLIII) etc. — Oder Alliteration:

«I am fled
«From this vile world, with vilest worms to dwell.»
(LXXI)
«And therefore from my face she turns my foes»
(CXXXIX)
«Some in their hawks and hounds, some in their horse»
(XCI)

Es gibt fast kein Sonett, in dem sich nicht Beispiele für die Alliteration fänden, meistens sogar in irgendeiner gesteigerten und besonders kunstvollen Form. (Die Alliteration ist im Englischen für alle Zeiten und alle Dichter ja ein viel natürlicheres Stilmittel als im Deutschen.) — Und schliesslich dient auch die Zusammenfügung von etymologisch gleichen oder verwandten Worten dem Pathos und sprachlichen Glanz:

«That they behold, and see not what they see»
(CXXXVII)
«Love is not love
Which alters when it alteration finds
Or bends with the remover to remove»
(CXVI)

Auch hierfür sind die Beispiele nahezu unerschöpflich. — Ein Musterbeispiel der mit all diesen stilistischen Finessen arbeitenden deklamatorischen Kunst ist XXX:

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste,
Then can I drown an eye, unus'd to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long-since cancell'd woe,
And moan the expense of many a vanish'd sight.
Then can I grieve at grievances fore-gone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd, and sorrows end.

— Wir haben schon gesehen, dass beim deklamatorischen Stil, im Gegensatz zum preziösen (originellen) Stil, das Wort nicht hervortritt, sich nicht aufdrängt, sondern sich dem Fluss des Verses einfügt. Zum Deklamatorischen gehört das Fliessen des Verses, der ungebrochene Rhythmus, der pathetische Schwung. Wir finden dementsprechend auch in den Sonetten dieses Fliessen und diese grosse Linie des Rhythmus. Wir haben schon gesehen, wie durch gleiche Vokalqualität, durch Alliteration, durch etymologische Gleichheit oder Verwandtschaft die Worte verbunden und in Beziehung gesetzt werden, so dass das eine auf das andere hinweist; besonders die rhythmischen Höhen werden derart verbunden. Die Worte gehören zusammen durch Klang, Sinn und Rhythmus. Selbst wo anscheinend Pausen zwischen die Worte treten, sind diese Pausen eben nur scheinbar: sind nur kurze Stauungen im vorwärtstreibenden fliessenden Strom, der sie überwindet und mit erneuter und gesteigerter Kraft weiterfliesst:

For whether beauty, birth, or wealth, or wit,
Or any of these all, or all, or more...
(XXXVII)
Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But... (LXV)
When yellow leaves, or none, or few, do hang...
(LXXIII)
Of him, myself, and thee, I am forsaken
(CXXXIII);

überall haben wir hier ein Anhalten, ein Nachdenken, ein Sich-Verbessern — um nach kurzem Zögern mit neuem entschiedenen Schwung weiterzufliessen; etwas wird gesagt und für ungenügend befunden; man fühlt, dass die Stockung kein definitives Ende ist, sondern nur kurze Ueberlegung, und dass noch etwas angefügt werden muss: die Pause weist auf etwas, das folgt. Das scheinbar Getrennte gehört in Wirklichkeit eng zusammen.

Aber nicht nur das Wort ist eingebettet und einverleibt in den Fluss des Ganzen, sondern auch die Verse sind reihend aneinander gefügt:

When in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself, and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featur'd like him, like him with friends possess'd,
Desiring this man's art, and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee:—and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate.
For thy sweet love remember'd, such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.

Hier kommt die Zusammengehörigkeit der Worte und Verse schon syntaktisch zum Ausdruck: das «when» deutet auf das kommende «then»; Worte, Sätze, Verse, und der ganze Sinn strömen gewissermassen hin zum «then», immer wieder aufgehalten durch neue Verse, aber deswegen nur mit angestauter und vermehrter Kraft. Die Sätze reihen sich aneinander, zuerst noch langsamer, dann schneller (and... and... and), um endlich mit Wechsel der Konstruktion Partizipium an Partizipium zu reihen (wishing... featured... desiring... contented... despising... possessed). Ein durchlaufender Zug geht durch die Verse; und das Ganze ist wohldurchdacht und abgestuft: ein langer «and»-Satz wird durch zwei kurze aufgenommen und ergänzt, ein langer Partizpialsatz wird durch zwei kurze fortgeführt; Chiasmus und Antithesen geben den Versen ein schnelles inneres Tempo, ein Hineilen zum Schluss über alle aufhaltenden Hindernisse hinweg. Der Schwung und das Pathos dieser Verse haben etwas Mitreissendes. — Und ein derartiger Aufbau ist überaus häufig bei Shakespeare: auch im 12., 15. und 64. Sonett ist es ein mehrmaliges «when», das den Fluss weiter führt bis zu einem «then». Oder es ist die Häufung von Fragen (LXVII), die sich aneinander fügen. Ein Musterbeispiel ist LXVI, wo Vers an Vers sich reiht, und wo doch der Fluss am Versende nur anhält und nicht aufhört, wo er nach kurzer Pause weiterströmt. Schon das ganze Versreihen in den Sonetten

sich als Satz und Gegensatz, als Vergleich und Verglichenes gegenüberstehen (daher die grosse Zahl der mit «but», «yet», «so», etc. beginnenden Quatrains und Couplets), schliesst die Verse sinngemäss und rhythmisch zusammen.

Es ist schon in einem früheren Abschnitt vom Problem der «Dichtigkeit» gesprochen worden. Der Fluss und vorwärtstreibende Rhythmus in den Sonetten macht eine zu grosse Dichtigkeit von vornherein unmöglich: Häufung und Zusammendrängen von vielen sinntragenden schweren Worten muss das rhythmische Tempo verlangsamen und sich jedem «Fliessen» entgegenstemmen. «Dichtigkeit» ist mehr ein Prinzip des preziösen Stils (und wir werden sie auch dort finden). Für die Sonette ist geradezu eine gewisse Dichtigkeits-Differenz zwischen den Quatrains und dem Couplet charakteristisch (was uns auch erlaubt, gerade an ihrem Unterschied die geringere Gedrängtheit und Dichtigkeit der Quatrains zu demonstrieren): in den Quatrains normale Dichtigkeit mit fliessendem Rhythmus, in den Couplets häufig eine grössere Langsamkeit, eine grössere Gewichtigkeit der Worte und sprachlich mehr Monosyllaben.

Man beachte nun aber auch, dass das «Fliessen» in den Sonetten nicht ein Fortstürmen über alle Vers- und Strophen-Grenzen ist, nicht rastloses hetzendes Jagen, nicht ungehinderte, sich auftürmende und ineinander schiebende Bewegung (wofür Hölderlins späte Hymnen das Schulbeispiel sind); sondern die Bewegung, das fliessende Strömen ist gegliedert; es sind gleichsam Pausen und Fermaten eingefügt, wo die Bewegung sich ausruht um dann einen neuen Anlauf zu nehmen; so wenn in XLIX die drei Quatrains mit einem dreimaligen «against» neu ansetzen; oder das wiederholte «when» in den oben angeführten Beispielen. Es ist gewissermassen ein frischer Impuls; so wie die gleichmässigen Ruderschläge dem dahingleitenden Boot immer wieder einen neuen Antrieb geben, ohne jedoch den ruhigen rhythmischen Fluss der Bewegung zu stören (während Hölderlins Hymnen-Rhythmus mehr ein wildes wuchtiges Vorwärts-Stossen ist, dessen Ziel und Ende beim Beginn noch

garnicht zu ermessen ist). Gehörte das Fliessen als solches zum deklamatorischen Stil, so stehen wir bei dieser Gliederung des Fliessens dem zweiten grossen Stilmerkmal der Sonette gegenüber: der Tektonik.

Vieles, was wir als deklamatorisch hervorgehoben haben, dient auch der gebundenen, geschlossenen Form: der Zusammenfall von Vers- und Sinn-Akzent, der beschwerte abschliessende Reim. Nicht nur mit den Quatrains setzt ein neuer gliedernder Impuls ein, sondern fast mit jedem Vers. In fast allen modernen englischen Ausgaben sind diese gliedernden Einschnitte auch äusserlich durch die Interpunktion gekennzeichnet. Nur ganz selten ist das ungegliederte Uebergreifen des Sinns von einem Quatrain in den andern oder in das Couplet (XXXV; LXIII; CXLV, das auch sonst aus der Reihe fällt); und nur äusserst selten ist auch ein ausgesprochenes Enjambement. Der Vers ist eine Einheit (abgeschlossen durch den schweren betonten Reim), und sehr oft setzt mit dem neuen Vers ein neuer Antrieb der rhythmischen Bewegung ein (mit dem oben gegebenen Bilde sprechend: ein neuer Ruderschlag).

Doch nicht nur die strenge Vers- und Strophen-Gliederung ist durchgeführt. Auch der einzelne Takt des Verses ist in sich geschlossen (soweit das überhaupt möglich ist):

Herein lives wisdom, beauty, and increase,
Without this, folly, age, and cold decay.
(XI)

...But not to tell of good, or evil luck,
Of plagues, of dearths, or seasons' quality:
Nor can I fortune to brief minutes tell,
Pointing to each his thunder, rain, and wind.
(XIV)

Is writ in moods and frowns and wrinkles strange
(XCIII)

Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow
(CVI)

Oaths of thy love, thy truth, thy constancy
(CLII)

Hier in der Enumeration oder Gradation ist es vielleicht am auffälligsten und deutlichsten, wie die Aufzählungen sich der Fusszahl anpassen, wie die Worte und Betonungen über die Füsse verteilt werden, wie die Skansion intakt bleibt, wie eine bindende (pathetisch-erhabene) Alternation durchgeführt wird.

Zu dieser strengen geschlossenen Versbehandlung tritt die Festlegung der Zäsur: die Zäsur ist deutlich und ausgeprägt und tendiert zur Mitte, sie « polarisiert » den Vers — um den von Fritz Strich für die Zäsur des klassischen Verses gefundenen Ausdruck zu gebrauchen. Natürlich kann streng genommen bei einem fünfhebigen Vers die Zäsur nicht in der Mitte liegen, sie kann den Vers bestenfalls immer nur im Verhältnis zwei zu drei teilen (übrigens ist auch das eine durchaus harmonische Proportion); umso auffälliger ist es, dass die Zäsur in den Sonetten doch den Anschein erweckt, als teile sie den Vers in der Mitte. Man kann vielleicht den Vers der Sonette als einen ausgesprochen «statischen» (undynamischen, klassisch-ausgeglichenen) bezeichnen; es ist als hielten sich zwei Betonungsgruppen in den meisten Versen das Gleichgewicht gewissermassen wie zwei Wagschalen (die Zäsur wäre dann gleichsam der Drehpunkt der beiden Schalen): es ist ein ausgeglichener «balanzierter» Rhythmus. Dieses «Balanzieren» kann entweder die Folge davon sein, dass der Vers in zwei Teile zerfällt, von denen jeder zwei Akzente trägt, während in der Mitte ein minderbetontes Wort steht (oft ein Präposition, Konjunktion, etc.); oder das «Balanzieren» kann durch eine Antithese, ein Wortspiel, eine figura etymologica bewirkt sein (2). Ganze Sonette sind fast Zeile für Zeile derartig «balanzierend» (XCI, CXXIX, etc.). Der streng gegliederte, ausgeglichene, symmetrische, geschlossene, statische Bau, der balanzierende, taktierende Rhythmus der Sonette ist einfach über jeden Zweifel erhaben, und gelegentliche Ausnahmen mit lockerer Vers-Gestaltung und dynamischeren Rhythmus können an diesem Gesamtbefund nichts ändern.

Schliesslich kann man — entsprechend der von uns so betonten Tektonik in Rhythmus und Aufbau — von einer Gradlinigkeit der Syntax (die die Voraussetzung für eine Gradlinigkeit des Rhythmus ist) in dem Sinne sprechen, dass sich die Sätze nicht ineinanderschachteln, dass Nebensätze und Nebengedanken nicht die einmal eingeschlagene Richtung unterbrechen und die rhythmische und syntaktische Linie durch Verschachtelungen, Abbiegungen, Ablenkungen, Einschübe und Disgressionen stören. Die Sätze werden klar und logisch zueinander aufgebaut; die syntaktischen Einschnitte ordnen sich den metrischen unter und heben sie heraus (z. B. Zusammenfall von Vers-Schluss und Satz-Schluss). Sieht man einmal von dem doch nur grammatikalischen Unterschied der Haupt- und Nebensätze ab — die grammatikalischen Kategorien der Subordination und Koordination haben in der Stilistik weit geringere Bedeutung als gemeinhin angenommen wird —, so setzen die Sonette sich meistens aus gleichmässigen, gleich gebauten, gleich wichtigen Sätzen (Haupt- und Neben-Sätzen) zusammen; es gibt keine Nebensätze in dem Sinn, dass etwas Nachträgliches, Unwichtiges oder Untergeordnetes sich einschiebend dazwischen stemmt und mit neuen Bildern und neuen Ein-fällen den ursprünglichen Gedanken nach allen Seiten hin auseinander treibt. Grammatikalische Nebensätze werden am Ende angefügt, so dass sie nicht als Einschübe und Ablenkungen wirken: sie führen den Hauptgedanken geschlossen weiter. — Man vergleiche mit dieser Stetigkeit und Linearität die Sprunghaftigkeit eines barocken Sonetts: die zackige unterbrochene Linie, die wiederholten Pausen und Brüche, die Auflockerung des Verses und das Enjambement, die dynamische statt der tektonischen Gliederung, die freiere und unpathetischere Behandlung der metrischen Akzente:

When I consider how my light is spent
Ere half my days, in this dark world and wide,
And that one talent which is death to hide,
Lodged with me useless, though my soul more bent

To serve therewith my Maker, and present
My true account, lest he, returning, chide;
«Doth God exact day-labour, light denied?»
I fondly ask: but Patience, to prevent
That murmur, soon replies: «God doth not need
Either man's work, or his own gifts; who best
Bear his mild yoke, they serve him best; his state
Is kingly; thousands at his bidding speed,
And post o'er land and ocean without rest;
They also serve who only stand and wait».

Hier ist ein Satz das Stichwort für den andern; ein Gedanke weckt den andern und ruft ihn hervor; es ist ein Immer-Weiter-Denken, ein Vorwärts-Schreiten: der Weg ist offen. — Aber vielleicht braucht man Shakespeares Sonette garnicht einmal mit Milton und einem Vertreter des Hochbarocks zu vergleichen; vielleicht genügt es, die Werke des noch jugendlichen Shakespeare den Werken des reifen Shakespeare gegenüberzustellen. Wir hatten schon einmal Gelegenheit einen solchen Unterschied zu betonen. Ein Unterschied in der Versbehandlung zwischen dem jungen und dem reifen Shakespeare ist schon lange erkannt worden. Max Deutschbein hat, allerdings weniger für das Sprachliche als für die Weltanschauung, versucht, diesen Unterschied in Stilbegriffe zu fassen (Neuere Sprachen 23 [1916]). Seitdem geht in der Wissenschaft der Streit, ob Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock gehört. Eduard Eckhardt in der Festschrift für Kluge (1926) will Shakespeare zur Renaissance rechnen; Walzel (Sh.-Jhb. 52) will in Shakespeares dramatischer Baukunst, Helene Richter ausserdem noch in seiner Welt- und Menschen-Gestaltung ausgesprochenes Barock sehen (bes. das Kapitel «Der Formkünstler» in «Shakespeare der Mensch», 1923). Mehr auf Grund sprachlicher Stilkriterien rechnen Michael Hochgesang («Wandlungen des Dichtstils», 1925) und Wilhelm Michels Shakespeare zum Barock; letzterer indem er sprachliche Parallelen zwischen Shakespeare und einem so anerkannt barocken Dichter wie Calderon aufzuzeigen sucht («Sh. u. Calderon», Diss. Frf. 1928). Hier

soll nicht das Für und Wider einer jeden Ansicht untersucht werden; hier kann auch nicht jede der genannten Arbeiten (die Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit) auf ihr Beweismaterial und die Zulässigkeit ihrer Methode geprüft werden.

Seit Wölfflins Herausarbeitung der Begriffe «Renaissance» und «Barock» ist die Kunstgeschichte weitergegangen und hat sich um die Präzisierung der neuen Kategorie des «Manierismus» bemüht. Und so hat der Kunsthistoriker Max Dvorak Shakespeare als den Dichter des Manierismus reklamiert (Geschichte der ital. Kunst, II, 1929) und ihn neben Bruegel, den Maler des Manierismus, gestellt (Kunstgesch. als Geistesgesch., 1924).

Uns will es scheinen, als wäre die Frage nach Shakespeares Stil oft schon im Ansatz falsch und missverstanden. Es kommt bei stilistischen Fragen nicht so sehr darauf an, Shakespeare einer bestimmten einmaligen historischen Stilperiode zuzuordnen, als vielmehr tendenzielle Grundrichtungen aufzuzeigen. Begriffe wie «Renaissance» und «Barock», «Klassisch» und «Romantisch», «Griechisch» und «Gotisch», «Apollinisch» und «Dionysisch» entfalten ihre volle Tragweite erst dann, wenn sie nicht die einmalige geschichtliche Periode und das historisch fixierte Phänomen meinen, sondern zeit- und geschichtslose, «ideelle» Typen und Grenzsetzungen, — wenn sie «Grundbegriffe» meinen, ewige Polaritäten der Stilgeschichte, die nicht nur für die geschichtliche Vergangenheit je und je gelten, sondern auch noch für die Zukunft immer wieder gelten werden (so wenig sie vielleicht auch die ganze Vielgestaltigkeit und Einmaligkeit einer historischen Lage erschöpfen: «Goethes römische Elegien» sind eben reicher an Farbe und Fülle als die abstrakte Stilkategorie «klassisch»; der Einzelfall reicher als der Begriff; doch dadurch wird die heuristische Geltung der Stilkategorien nicht beeinträchtigt). Da diese Begriffe — wie gesagt — «polar» sind, kann sich mit ihnen leicht die heute so suspekte Alternativ-Stellung des Entweder-Oder verbinden (in diesem Sinne scheint uns «Manierismus» kein

neuer Grundbegriff, sondern nur eine neu herausgearbeitete historische Epoche): man darf also, trotz aller «Mischungen», von Fall zu Fall vielleicht für jede Dichtung Shakespeares die Frage stellen, welchem dieser grundbegrifflichen Ideal-Stile sie zuzuordnen ist und wieviel sie von dem einen oder andern Stil in jedem konkreten Fall verwirklicht.

Nur in diesem Sinne wollen wir von dem klassisch-renaissancehaften Charakter der Sonette sprechen; und dieser sei noch einmal betont, indem wir einem Sonett eine inhaltlich ähnliche Stelle aus einem Drama gegenüberstellen:

> O me, what eyes hath Love put in my head,
> Which have no correspondence with true sight!
> Or, if they have, where is my judgment fled,
> That censures falsely what they see aright?
> (CXLVIII).

> But when we in our viciousness grow hard —
> O misery on't! — the wise Gods seel our eyes;
> In our own filth drop our clear judgments; make us
> Adore our errors; laugh at's, while we strut
> To our confusion.
> (Antony and Cleopatra, III, 13.)

Es handelt sich hier nicht um «lyrische» oder «dramatische» Sprache, es ist kein Unterschied der Gattungen, sondern ein Unterschied der Stile. Beim Sonett stehen sich Shakespeare und Milton gegenüber; und dem Barock der reifen Dramen Shakespeares könnte man die pathetisch-tektonische Dramensprache Marlowes gegenüberstellen.

Sieht man von diesem Standpunkt noch einmal zurück auf das, was wir das «Deklamatorische» nannten, und untersucht es auf seine barocken oder renaissancehaften Elemente, so kann man wohl sagen, es geht bei dem Deklamatorischen, Rhetorischen, Pathetischen der Sonette durchaus um eleganten Glanz, Formgewandtheit und Meisterschaft, nicht aber wie im «Barock» um schwellenden Reichtum und exzedierende Fülle. Es fehlen barocke Oeffnung und Auflockerung, barocker Ueberfluss und barocke Ueberladung.

### *3. Die romantischen Uebersetzungen*

Der Rationalismus hatte dem geschichtlich Gewordenen das Natürliche gegenübergestellt; dem positiven Recht ein natürliches Recht, der positiven Religion eine natürliche Religion, usw. Das Natürliche war das Notwendige, und das geschichtlich Gewordene war das Zufällige. Mit dem Ende des Rationalismus war auch dieser Gegensatz überbrückt worden; und für die Romantik ist Geschichte und Natur kein Gegensatz mehr; sondern im Gegenteil: Geschichte und Natur sind ein und dasselbe, das Geschichtliche ist das Natürliche und Notwendige, und das Geschichtslose ist das Unnatürliche. Die Romantik denkt und sieht zum ersten Mal historisch im grossen Massstabe. Für die Romantik ist Shakespeare nicht nur Natur, sondern auch geschichtlich geworden, geschichtlich bedingt, geschichtlich notwendig und organisch. Deswegen die historische Einstellung, deswegen die Anfänge einer historischen Literaturwissenschaft und Anglistik, deswegen das Interesse für Shakespeares Zeitgenossen und für Shakespeares Sonette. — (Es versteht sich dabei von selbst, dass für die Romantiker «Natur» etwas anderes bedeutet als für den Rationalismus, aber auch etwas anderes als etwa für den Sturm-und-Drang und dessen «Naturalismus». Und es versteht sich ebenfalls von selbst, dass der historische Blick der Romantik etwas anderes ist als der Historismus des späteren 19. Jhs.).

Sieht man in der Romantik das Formlose, Irrationale, Verträumte, Zerfliessende, so kann man sich wundern, wieso

die erste noch im Zeitalter der Romantik erschienene Uebersetzung von Shakespeares Sonetten durchaus «wissenschaftlich-philologisch» ist, wieso sie auf den ersten Blick nichts von romantischer Farbigkeit oder Begeisterung, nichts von romantischem Schwung zu haben scheint, sondern sachlich, trocken, ja fast nüchtern erscheint. Hält man sich aber die historische Einstellung der Romantik gegenwärtig und dass zwischen Philologie und ihr keine Trennung, sondern eine enge Verbundenheit besteht, so wird man gerade eine «wissenschaftlich-philologische» Uebersetzung als verständlich und nichts als merkwürdig betrachten. —

Ein paar kleinere Versuche und Anläufe waren vorausgegangen, die wohl kaum weitere Beachtung gefunden hatten. Kannegiesser hatte einige Sonette frei — auch im Reimschema und in der Sonettform frei — übersetzt in einer interessanten Mischung von rationalistisch-steifem und anakreontisch aufgelockertem Stil. — Die erste vollständige Sonetten-Uebersetzung erschien 1820 (also rund 80 Jahre nach der ersten deutschen Shakespeare-Uebersetzung überhaupt) und zwar eine Arbeit des noch verhältnismässig jungen Karl Lachmann (geb. 1793). Die Anregung ging wohl von F. Benecke aus, unter dem Lachmann 1809—13 studierte. Benecke las in Göttingen, das damals durch die Personalunion besonders enge und fruchtbare Beziehungen zu England hatte; und — wie Scherer sagt (A. D. B.) — galt Benecke für einen Anglomanen.

Lachmann ist Philologe, und es ist ihm um grösste Akribie zu tun; er will nichts auslassen, nichts verschönen, nichts glätten; er will jeden Satz und jedes Wort genau wiedergeben und das Original voll ausschöpfen. Das Ringen um Treue erstreckt sich selbst auf das Schwerste: den männlichen Reim. Man meint dieser schwerfälligen, bisweilen selbst ledernen Verdolmetschung anzumerken, dass sie kaum aus lebendiger Shakespeare-Beziehung zu verstehen ist (wie die meisterlichen Dramen-Uebersetzungen der Romantik),

sondern aus philologisch-biographischer Interessiertheit. — Sofort nach Erscheinen wurden die Kritiker laut, die behaupteten, man könne diese Uebersetzung nur verstehen, wenn man das Original daneben halte. Und sie haben recht behalten, obwohl Lachmann erwiderte, solche Kritiker müssten wohl ihre eigne deutsche Muttersprache nicht verstehen. Hier stehe ein wahllos herausgegriffenes Beispiel für unzählig viele gleich mühsame, schwerfällge, schwerverständliche Uebersetzungen:

> Ja, lest ihr diese Zeilen, denket mehr
> Der Hand nicht, so sie schrieb, ihr, den ich liebe,
> So dass mich eur huldvoll Erinnern ehr
> Vergess', als mein zu denken euch betrübe.

Man beachte auch die rhythmische Holprigkeit (es ist sicher nicht bloss Unbeholfenheit, sondern auch Ausdruck einer besonderen Art rhythmisch zu fühlen), die harten Elisionen, die schwere Schachtlung der Sätze, gegenüber der Einfachheit und Klarheit des Originals (LXXI, 5—8):

> Nay, if you read this line, remember not
> The hand that writ it; for I love you so,
> That I in your sweet thoughts would be forgot,
> If thinking on me then should make you woe.

Die Schwerverständlichkeit soll nicht geleugnet werden, obwohl die Ehrfurcht vor dem Original (selbst den Wechsel von «thou» und «you» macht Lachmann getreu mit) uns besser dünkt als die verflachende Willkür bürgerlicher Uebersetzer. Nicht um schulmeisterliches Werten geht es uns, nicht um ein «Besser» oder «Schlechter», sondern um die Erkenntnis von Geistes- und Stilrichtungen; und Lachmanns Eigenart wird später noch deutlicher werden, wenn wir seine Treue der glättenden Verfälschung Bodenstedts gegenüberstellen können.

Das obige Beispiel mag auch belegen, wofür es ebenfalls unzählige Beweise gibt: dass Lachmann (und mit ihm die ganze Romantik) die Architektonik Shakespeares zerstört.

Auch bei Shakespeare haben wir hier statt des starken Versabschlusses nur eine ganz kurze Pause («not» als Reimwort); man kann — wenn man will — es ein Enjambement nennen, aber eben doch nur ein sehr leichtes, kaum ausgeprägtes. Bei Lachmann ist das Enjambement deutlich ausgeprägt, die Verse greifen ineinander über; statt einer Zäsur haben wir wiederholte Brüche und Pausen; statt eines architektonischen Aufbaus haben wir eine Fortführung (man beachte die Anknüpfung: «ihr, den ich liebe»). Bei Lachmann werden die Worte nicht zusammengeschweisst zu einem Stück, sondern sie bleiben mosaikartig nebeneinander liegen; das Tempo ist langsam und gehemmt und die Sprache ist relativ «dicht»:

So dass mich eur huldvoll Erinnern ehr
Vergess', als mein zu denken euch betrübe.

Bei Shakespeare werden die Worte zusammengefasst zu Gruppen und die Gruppen bilden die Gliederung:

That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.

Bei Lachmann ist hinter jedem Wort eine Pause oder hinter keinem — wie man es auffasst; daher können wir bei ihm auch im allgemeinen nicht Shakespeares klassische polarisierende Zäsur haben. Um überhaupt von einer Zäsur sprechen zu können, um einen Schnitt durch den Vers legen zu können, ist es notwendig, dass der Vers sonst unzerschnitten zusammenhängt; d. h. in jedem der beiden durch die Zäsur abgeteilten Vershälften müssen die Worte syntaktisch und rhythmisch, sprachlich und ausdruckhaft so zu einander geordnet und auf einander bezogen sein, dass sie zusammengehören und sich zusammenschliessen um gemeinsam gegen die ebenso zusammengeschlossenen Worte der andern Vershälfte zu stehen. Aber Lachmann mit seiner zähen, schwerflüssigen, dichten und gedrängten Sprache atomisiert gewissermassen den Vers in lauter kleine mehr oder minder selb-

ständige Partikelchen. So wie die kleinen gleichförmigen, durch das Ticken einer Uhr zu Gehör gebrachten Zeit-Teilchen sich ohne eigentlichen Anfang und ohne Ende aneinanderreihen und ungegliedert zusammenfügen zur unendlichen Zeit, so liegen diese Vers-Partikelchen bei Lachmann gleichsam ungegliedert und ungemessen nebeneinander und — wenn der Vers natürlich auch ein Ende und eine Grenze hat — besitzen etwas von dem Charakter der Unendlichkeit. Dagegen hat bei Shakespeare alles Anfang und Ende.

Schliesslich sei noch auf ein Letztes hingewiesen: Shakespeare gibt eine Liebes-Kasuistik, mit rationalistischen Voraussetzungen, Begründungen, Folgerungen; es ist ein rationalistisches Gedankenspiel; so wie der Mathematiker Freude am schlüssigen Beweis hat, so hat der Liebes-Sonettist Freude an schlüssiger Liebes-Logik: «i f you read, remember not; f o r I love you s o t h a t I would be forgot, i f...». Das ganze ist typische rationalistische Liebes-Kasuistik, wie sie in den meisten Sonetten herrscht: «Ich liebe Dich so, dass ich von Dir vergessen werden will; denn lieber will ich vergessen sein als dass auch nur die Erinnerung an mich dir Schmerzen bereitet». So weit es ihm die Treue gegen das Original erlaubt, hat Lachmann (und das ist wieder ein gemein-romantischer Zug) die rationalistische Liebes-Kasuistik verinnerlicht, mit Gefühl durchdrungen. Das ganze logische Gerüst (if, for, so that, if, should, would) ist bei Lachmann gemildert oder verschwunden. Der Logik Shakespeares dienen die klaren architektonisch gebauten Sätze, der Verinnerlichung Lachmanns die geschachtelten, durchgehenden Sätze. Was bei Lachmann Verinnerlichung und Wendung zum Gefühlsmässigen ist, wird dann später bei Jordan neutrale und nüchterne Feststellung, die Kasuistik wird zur Alltagsvernunft:

Vergiss die Hand, die diese Zeilen schrieb;
Betrüben möchte dich mein Angedenken.
Vergiss mich ganz. Ich habe dich zu lieb,
Auch durch Erinnerung nur dich einst zu kränken.

Von dieser Versachlichung und Neutralisierung wird später noch ausführlich zu reden sein. —

Jahrelang, ja jahrzehntelang, hat sich Ludwig Tieck mit Shakespeares Sonetten beschäftigt, darüber ist an anderer Stelle gesprochen worden; ebenso lange hat sich Tieck mit dem Plan getragen, die Sonette zu übersetzen; aber der Plan ist nie zur Ausführung gekommen und die Uebersetzungsversuche sind über ein paar rohe Entwürfe nicht hinaus gekommen; schliesslich hat Tieck seine Tochter Dorothea, die Gehilfin auch der grossen Shakespeare-Uebersetzung, mit der Uebertragung der Sonette beauftragt. Dorotheas Uebersetzung ist mehr eine brave und fleissige Schüler- und Handwerks-Arbeit als eine grosse poetische Leistung. Wäre es uns darum zu tun, die Uebersetzungen auf Fehler hin zu untersuchen, so würden wir bei Dorothea Tieck deren wahrscheinlich mehr finden als wo anders. Aber weil Dorothea Tieck sich offenbar häufig nur mit Mühe aus den Schwierigkeiten herauswindet, weil die Uebersetzung meist nur recht mittelmässig ist, dürfen wir nicht ohne weiteres geschachtelte und unbeholfene Sätze und einen holprigen Rhythmus ihrem Stilwillen zurechnen, sondern müssen auch Platz lassen für technische Unzulänglichkeiten und Unvollkommenheiten; ja, da nur ein Teil von Ludwig Tieck in einem Aufsatz veröffentlicht ist, haben wir genau genommen garnicht das Recht, die handschriftliche Uebersetzung als die endgültige und von Dorothea Tieck gebilligte Fassung anzusehen. Beispiele haben immer nur bedingte Beweiskraft, da sie ausgewählte Einzelfälle sind; und deswegen werden wir bei Dorothea Tieck erst das für hinreichend belegt halten dürfen, wofür die Beispiele wirklich nicht mehr vereinzelt sind.

Was wir schon bei Lachmann als gemein-romantischen Zug feststellten, findet sich auch bei Dorothea Tieck und in den Rohübersetzungen von Ludwig Tieck: Auflösung des Architektonischen:

Shakespeare XVIII, 9 ff.:

But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st;
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.

Ludwig Tieck:

Doch nimmer soll dein ewger Lenz entschwinden,
Die Schöne nie verliehren, die dein eigen;
Des stolzen Tods Verfinstrung dich nicht finden,
Wenn ewge Reime dich der Zeit verzweigen.

Oder Dorothea Tieck fasst zusammen, was im Original deutlich gegliedert und architektonisch aufgebaut ist:

Shakespeare (III):

Whose fresh repair / if now thou not renewest, /
Thou dost beguile the world, / unbless some mother.

D. Tieck:

Wenn sich sein frischer Glanz nicht jetzt erneut
Raubst du der Welt und einem Weib den Seegen.

Shakespeare (CIII, 6 ff.):

Look in your glass, and there appears a face
That over-goes my blunt invention quite,
Dulling my lines, and doing me disgrace.

D. Tieck:

Schau in den Spiegel, und dein Aug' erblickt
Ein Himmelsantlitz, dass mein Auge blendet
Dass mir der Muth sinkt, Scham mich niederdrückt.

Bei Shakespeare sind die Teile gewissermassen vorher vorhanden und in sich selbständig: « look in your glass », « there appears a face », « dulling my lines », « doing me disgrace »; sie werden dann proportional, symmetrisch, architektonisch zu einander gestellt («Harmonie freier Teile»). Bei Dorothea Tieck steht zuerst die Vorstellung « Himmelsantlitz » (gleich: Sonne), daraus folgt die Vorstellung

« blendet » und zwar: « blendet so, dass ». Hier ergibt sich eins aus dem andern (bei Shakespeare steht eins neben dem andern). Auch syntaktisch reiht Shakespeare Appositionen aneinander: « dulling », «doing »; Dorothea Tieck ordnet unter und lässt die Teile sich auf einander beziehen.

Oft verunklart D. Tieck die Konstruktion, verschleiert die Satzbeziehungen und stört so die klaren Ordnungen, Linien, Beziehungen (3). Diese Verunklarung und Verschleierung ist so häufig, dass wir in ihnen wohl nicht nur eine technische Unbeholfenheit oder Ungeschicklichkeit zu sehen haben, sondern eine Stilrichtung: das Wechselnde, Unbeständige, Atektonische (fast Chaotische) gegenüber dem Beständigen, Gleichbleibenden, Geordneten, Durchsichtigen des Renaissance-Stils.

Auch sonst zerstört D. Tieck die Tektonik:

Shakespeare:

Thy youth's proud livery, so gaz'd on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held.

D. Tieck:

Dann ist der Jugend angestaunter Schmuck
Nur ein zerrissnes Kleid, und bald vergessen.

Bei Dorothea Tieck gehören « angestaunter Schmuck » und « zerrissenes Kleid » beinahe zusammen; man kann fast von einem Enjambement der Verse sprechen, aus einer entgegensetzenden, trennenden, begrenzenden Antithese bei Shakespeare ist eine verbindende Zusammenstellung geworden. Und wieder ist aus gleichen balanzierenden Teilen ein Ganzes geworden, wieder haben wir Einheit statt Vielheit. Es fehlen die polarisierenden Zäsuren, die rhythmischen Gliederungen. Ueberhaupt sind Pausen und Zäsuren bei D. Tieck zufällig:

Das wär' ein ruhmlos, unerspriesslich Wort

Und dagegen Shakespeare:

Were an all-eating shame, and triftless praise.

Bei Shakespeare ist die Zäsur notwendig, die beiden Vershälften « balanzieren », bei D. Tieck kommt die Zäsur zufällig durch das Aufeinander-Stossen zweier Worte zustande. Gewöhnlich fehlt die Zäsur bei D. Tieck überhaupt, d. h. man kann willkürlich pausieren ohne durch das rhythmische Bild zu einer bestimmten Pause unerlässlich gezwungen zu sein. Besonders Shakespeares Antithesen, die den Vers in zwei Hälften zerlegen, die entgegensetzen und Grenzen ziehen, die den Vers polarisieren, werden bei D. Tieck geradezu zu verbindenden, einenden Gegenüberstellungen:

And die as fast as they see others grow (XII):
Es stirbt so schnell wie andres wächst und blüht. —

An eye more bright than theirs, less false in rolling:
Dein Blick strahlt heller, weit getreuer funkelt (XX).

Which steels men's eyes, and women's souls amazeth (XX).
Und stiehlt der Männer Aug', das Herz der Frauen.

And dumb presagers / of my speaking breast (XXIII):
Sie thun des Herzens Sprache schweigend kund. —

(thou dost advance)
As high as l e a r n i n g my rude i g n o r a n c e :
(LXXVIII).
Himmelwärts,
Hebst du allein, mein blöd, unwissend Herz.

That thou, in losing me, shalt win much glory (LXXXVIII):
So wird dein Treubruch deinen Ruhm begründen.

Just to the time, not with the time exchanged (CIX):
Die Zeit bringt unverändert mich zurück.

Einmal (LXXXVIII) hat D. Tieck sogar eine neue Antithese eingefügt, die im Original keine Entsprechung hat; aber auch hier ist es nicht eine entgegensetzende, trennende, begrenzende, sondern eine verbindende Antithese: « Will dir zu Lieb' und mir zur Schmach verkünden ».

Wie bei den Antithesen werden auch bei den rhetorischen Gegenüberstellungen die trennenden Grenzen eingerissen:

What freeszings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness everywhere!
(XCVII)

Frost, Dunkelheit und Sturm hab' ich ertragen,
Ringsum war Nacktheit, Armuth, starrend Eis.

Die Shakespearesche Architektonik wird aufgelöst und gelockert, die logische Gegenüberstellung wird aufgehoben, verinnerlicht, mit Gefühl durchsetzt. « December's bareness » wird aufgelöst in « Nacktheit, Armuth, starrend Eis »; durch Worthäufungen werden die tektonischen Umrisse Shakespeares gefüllt, geschwellt, fast aufgebauscht, in die starre Linie kommt Bewegung, Reichtum, Farbigkeit, Intensität, Gefühl.

Therefore are feasts so solemn and so rare (LII):
Drum ist ein Fest so feierlich, so hold.

« so lolemn an so rare » sind feste nebeneinandergesetzte Begriffe; aber bei D. Tieck folgen sie einander, gehören zu einander, sind nicht mehr nebeneinander, sondern gleichzeitig im Gefühl.

Since brass, nor stone, nor earth. nor boundless sea,
But sad mortality oversways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is not stronger than a flower?
O, how shall summer's honey breath hold out
Against the wrackful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays. (LXV)

Da Erz und Stein, und Erd' und endlos Meer,
Nicht Kraft und Stärke vor Vernichtung schützt,
Wo nimmt die Schönheit Wort und Waffen her,
Die nur der Blumen stumme Macht besitzt.
Wie kann des Sommers würzger Hauch wohl dauern
Wenn Winters stürm'ger Andrang ihn bekriegt?
So fest gegründet sind nicht Felsenmauern,
Kein Eisenthor, das nicht die Zeit besiegt.

Bei Shakespeare Rhetorik: « brass », « boundless sea », « mortality », « wrackful siege of battering days », « rocks impregnable », « gates of steel »: grosse tönende Worte und imposante Vorstellungen; und bei Shakespeare wieder logische, rationalistische, argumentative Gedankenfolge: « since not..., but..., how can..., when not... ». Bei Dorothea Tieck schwungvolles Gefühl, Verinnerlichung; die rationalistischen Negativ-Wendungen gibt sie zum Teil positiv; aus « when »-Sätzen macht sie entschiedene Aussagesätze; sie füllt auf, bringt Bewegung und Farbigkeit in die tektonischen Linien.

Oder man beachte wie im folgenden Beispiel das Rationalistisch-Tektonische verinnerlicht und mit Gefühl durchdrungen wird (schon die fast impressionistische Wortwahl, das sich durch die Verse ziehende « ei » ruft diesen Eindruck bei D. Tieck hervor):

> Thou by thy dial's shady stealth may'st know
> Time's thievish progress to eternity. ( LXXVII)
>
> Das stille Schleichen deiner Uhr dir zeigt
> Den leisen Gang der Zeit zur Ewigkeit.

Aber wenn wir oben gesehen haben, wie D. Tieck Farbigkeit, Bewegung, Auflockerung in die tektonische Linie bringt, indem sie Worte häuft und zusammenbindet, so muss man zwar oft Verinnerlichung und Bewegung zugeben, aber diese Wortzusammenstellungen sind häufig recht blass und konventionell: « Kraft und Stärke », « Wort und Waffen » in dem oben zitierten Beispiel (4).

Wir haben also bei D. Tieck durchaus die romantische Auflockerung der Form, die Verinnerlichung und Durchsetzung mit Gefühl, die atektonische Linie; aber wir haben bei ihr auch das Abblassen der Sprache, die schematisch, konventionell und formelhaft wird. Wir werden sehen wie diese « Abblassung » der Sprache für das bürgerliche Zeitalter charakteristisch ist und wie dann Stefan George gegen diese bürgerliche Verblassung kämpft. Und es ist nicht zufällig,

dass der Georgianer Gundolf besonders an der Sprache Dorothea Tiecks viel auszusetzen hatte und die von ihr übersetzten Dramen Shakespeares fast neu übersetzen zu müssen glaubte, während er Schlegels Uebersetzung im allgemeinen anerkannte. Besonders die epigrammatische Zuspitzung der Couplets wird bei D. Tieck leicht etwas philiströs und hausbacken-sententiös. Man erinnert sich, dass Romantik und glättender Pseudo-Klassizismus zeitlich beieinander liegen.

Die Sonettenübersetzung Gottlob Regis' scheint uns eine bewundernswerte Leistung, die würdig ihren Platz behauptet neben den ganz grossen Uebersetzungen der Romantik, neben der Dramenübersetzung Schlegels, neben Regis eigener Rabelais- und Swift-Uebersetzung. An der Beachtlichkeit der Gesamtleistung ändert sich auch nichts, weil vielleicht das eine oder andere Sonett schwächer übersetzt ist.

Regis — wie die andern romantischen Uebersetzer — verinnerlicht und ver-gefühligt die Sonette:

Shakespeare:

Never believe, though in my nature reigned
All frailties that besiege all kinds of blood,
That it could so preposterously be stained
To leave for nothing all thy sum of good.

Regis:

O halte nicht, und wär es gleich bedeckt
Mit jeglichem Gebrechen jedes Blutes,
Mein Wesen so unselig für befleckt,
Dass es um nichts dahingäb' all Dein Gutes!

Bei Shakespeare haben wir die beinahe logische Widerlegung eines falschen Eindrucks, der so falsch und unwahrscheinlich und absurd ist, dass die einfache Erinnerung an die Tatsachen ihn verwischen muss; bei Regis dagegen haben wir die Anrufung und Beschwörung an das Gefühl des andern. Und so wird immer wieder das Artistische bei Shakespeare zu warmem Gefühl bei Regis, das Spielerische zur Leidenschaft.

Regis — wie die andern romantischen Uebersetzer — verwandelt den Rhythmus und den Aufbau der Sonette aus Shakespeares Tektonik in ein Fliessen der Verse, aus Shakespeares Statik in Dynamik:

I never saw that you did painting need,
And therefore to your fair no painting set;
I found, or thought I found, you did exceed
The barren tender of a poet's debt.
And therefore have I slept in your report,
That you yourself, being extant, well might show
How far a modern quill doth come too short,
Speaking of worth — what worth in you doth grow.
This silence for my sin you did impute,
Which shall be most my glory, being dumb;
For I impair not beauty being mute,
When others would give life and bring a tomb.
There lives more life in one of your fair eyes
Than both your poets can in praise devise.

Nie sah ich Farbe Dich bedürfen; nie
Färbt ich Dein Schönes drum mit Malertinten.
Für ödes Flitterlob der Poesie
Fand, oder glaubt ich Dich zu gross zu finden.
Und darum schildr' ich Dich beredsam nicht,
Damit an Dir, dem Lebenden, sich zeigt,
Wie weit ein heut'ger Dichter unterliegt,
Wenn er Verdienst malt, das dem Deinen gleicht.
Dies Schweigen machtest Du zur Sünde mir,
Und doch mein Stolz ist's eben; denn verkleinert
Wird vom Verstummenden kein Reiz an Dir,
Wenn Mancher, der beleben will, versteinert.
In einem Deiner schönen Augen brennt
Mehr Leben als Dein Dichter-Paar erfänd.

Wir haben uns zu zeigen bemüht, wie Shakespeares Sonette einen rhetorischen Schwung besitzen, wie aber dieser Schwung zugleich gegliedert und abgeteilt ist durch neue Impulse und neue Ansätze, durch Wort-Aufnahmen und Wort-Wiederholungen. Auch in dem zitierten Sonett, obschon es kein Musterbeispiel eines tektonisch gegliederten Sonetts ist, haben wir eine ausgesprochene Gliederung: die Verse haben eine gewisse statische Gleichgewichtslage, sie

« balanzieren » (« the barren tender / of a poet's debt »; « this silence for my sin you did impute »; « give life... bring a tomb »; etc. Wir haben die Mittel, die oben näher erörtert worden sind: Antithese, Alliteration, gleiche Vokalqualität zur Gliederung der Verse). Aber nicht nur fehlt bei Regis der tektonische Aufbau, nicht nur finden sich bei ihm gehäufte Enjambements, nicht nur gleiten die Verse ineinander über, nicht nur fehlt die polarisierende Zäsur, sondern auch der logisch-rationale Aufbau ist ins Gefühlsmässig-Irrationale verwandelt: im Englischen gibt ein Vers die Begründung, und der nächste Vers zieht, verstandesmässig, die Folgerung (« and therefore »); im Deutschen weckt eine Vorstellung eine andere, die Gedanken wachsen innerlich aus einander hervor und fügen sich zusammen.

Was aber Regis von Shakespeare bewahrt, das ist der grosse Schwung, die Pracht und die Frische der Sprache, der Glanz des Verses. Regis übersetzt keineswegs wörtlich oder philologisch treu; er weicht oft vom Wortlaut ab; er stellt oft Zeilen um; er scheut sich nicht, sechshebige Verse gelegentlich einzuführen. Aber damit vermeidet er eben jede Unbeholfenheit, Gezwungenheit, Unnatürlichkeit. Shakespeares Freude an der Form, die fast sinnliche Freude an der Sprache, die Entdeckerfreude an neuen, klingenden, frischen Wortgebilden findet sich, so weit es geht, wieder bei Regis. Betrachtet man Regis' Wortprägungen ausserhalb des Zusammenhangs, dann können sie leicht gesucht oder fremd oder auffällig wirken, aber im Zusammenhang des Verses haben sie eben jene « Selbstverständlichkeit », die wir auch bei Shakespeare feststellten, jenes Ueberzeugende, Einleuchtende, Unaufdringliche, das sich in Klang, Ton, Rhythmus dem ganzen Gedicht einfügt:

> Dein Auge, das den Stummen Jubellieder,
> Beschränkte Trägheit Himmelsflug gelehrt,
> Gab Dichterflügeln neues Schwunggefieder,
> Der Anmuth Majestät und Siegeswerth.
> (LXXVIII).

Ueberzeugender wirken solche neuen Wort-Kompositionen natürlich noch, wo sie nicht so gehäuft auftreten. Oder man beachte die Frische und das Schöpferische an Wendungen wie den folgenden: « Mehr Sünd' entschuld'gend als Du je versehn » (XXXV), « Und Schulen-Unsinn, der Vernunft entgeistert » (LXVI), « Da schleiert Anmuth jeden Makel zu » (XCV). Aber diese Neuprägungen und Wortschöpfungen machen die Uebersetzung nicht besonders eigenwillig und anspruchsvoll, sie rauben ihr nicht den Glanz um ihn durch Gesuchtheit und Auffälligkeit zu ersetzen, sie beeinträchtigen nicht den Schwung und Fluss, sie hemmen nicht das Verständnis und machen das Sonett nicht rauh und spröde. Regis' Uebertragung ist genau so lesbar und verständlich, genau so glanz- und schwung-voll wie das Original.

Gelegentlich weicht Regis vom Wortlaut ab, um eben den Schwung und den Glanz zu geben:

Thus can my love excuse the slow offence
Of my dull bearer when from thee I speed...

So kann ich meines Trägers trägen Muth
Liebreich entschuld'gen, trägt er mich von Dir: (LI);

That did not better for my life provide
Then public means which public manners breeds.

Weil sie nichts Bess'res mir zum Leben lieh
Als feiles Brot, das feile Sitten giebt. (CXI).

Neue Wortkompositionen, neue Wendungen, frische Ausdrücke sind bei Regis in jedem Sonett meistens mehrere zu finden (outriert etwa in LXIII). Aber nicht nur in der Sprache, sondern auch in den Bildern und im Ton bewahrt Regis Shakespeares Frische und Unmittelbarkeit und Farbfülle; er verniedlicht nicht und blasst nicht ab; er übersetzt Shakespeare so wenig in eine leere Bildungssprache wie er Rabelais in eine leere Bildungssprache übersetzt: im Gegenteil, er steht als Gegensatz zu den verflachenden Uebersetzern der kommenden bürgerlichen Bildungs- und Nivellierungs-Epoche.

### *4. Bürgerlicher Stil und bürgerliche Uebersetzungen.*

Nach 1848 stezte auch in der Literatur eine bürgerliche Reaktion gegen das junge Deutschland und gegen die soziale und revolutionäre Dichtung der vorangehenden Jahre ein. Vom politischen Tages- und Parteien-Kampf glaubte man sich in eine Welt der reinen und tendenzfreien Dichtung zurückziehen zu müssen und zu können.

Es begann die Zeit der Goldschnitt-Lyrik, die von Lenz und Mai, von Mondschein und Nachtigallen dichtet, die zwar das Aktuelle und Zeitbezügliche meidet, aber eben dafür das Schablonenhafte und Uncharakteristische setzt. Das ideale Dichterische wird erstrebt, doch erreicht wird nur das Abgeblasste und Farblose und das Cliché. Es ist die Zeit eines Eklektizismus, der Formen und Stoffe aus allen Zeiten und Ländern zu beherrschen glaubt, aber in Wirklichkeit alles in den eignen leeren Bildungsstil übersetzt.

Man betonte jetzt die Form als das Dichterische gegenüber dem aktuellen Gehalt der politischen Dichtung. Man fühlte sich als Formkünstler und Retter des Poetischen. Aber die Schwäche des 19. Jhs. ist gerade die Form, während eine grosse Errungenschaft des 19. Jhs. die vielseitige Stoffbereicherung ist (sozialer Roman, psychologischer Roman, politisches Gedicht, dichterische Schönheit des Kleinen und Alltäglichen...). Die poetische Form wird zu äusserlicher Gestaltung ohne innere Bezüge: sie wächst nicht mehr aus dem Gehalt oder dem Erlebnis hervor, sie ist nicht mehr erkämpft und errungen und das Ergebnis von Zucht, Entsagung oder Meisterschaft, sondern sie ist mühelos, ober-

flächlich und eigentümlich hintergrundslos. Dichter wie Rückert, Platen, Bodenstedt, Geibel bauen exotische Gedichte mit orientalischen Zieraten (gewissermassen Pavillons mit Ornamenten und dekorativem Beiwerk, mit Türmchen und Erkern, mit Ranken, Bändern, Schlingen und Biegungen): es ist die literarische Entsprechung des kunstgeschichtlichen Jugendstils. Man hat wohl diese Flucht aus der Aktualität und der politischen Dichtung in einen Exotismus und Formenkult als eine Neuromantik bezeichnet. Doch diese fremden romantisierenden Formen werden trivialisiert, ernüchtert, verbürgerlicht; es kommt eine ganz unromantische Selbstzufriedenheit und Ordnung in diese Dichtung.

Versteht man allerdings unter « Form » diese äusserliche Beherrschung der poetischen Requisiten und Griffe, den handwerksmässigen Schliff und die grosse Verstechnik, so muss man die Meisterschaft selbst bei den geringeren dieser Dichter anerkennen. Es gibt nichts, was sie nicht « poetisch » behandeln könnten; ihre Briefe, die Berichte ihrer Zusammenkünfte, Rezensionen — alles wird « poetisch » abgefasst. Doch damit gerade tritt eine Banalisierung und Prosaierung, eine Entwertung und Veräusserlichung der Form ein, eben eine « Verbürgerlichung », die zu unterscheiden ist von der romantischen Atektonik, wo Sätze und Verse sich aneinander reihen, wie das werdende, wachsende, sich bewegende Gefühl sie zusammenfügt, wo eins aus dem andern sich entwickelt und weiterbildet, wo das Gefühl hinwegschwingt über Grenzen und Sätze und Verse.

Zur « Form » gehört auch, dass sie « schön » und glatt ist und dem Lesen keine Schwierigkeiten bietet. Doch diese Form ist weit entfernt von klassischer Formvollendung; und ein tiefer Unterschied besteht zwischen Bodenstedts orientalischen Gedichten und Goethes west-östlichem Divan. Bei den Münchnern führt die Glätte zu nichtssagender Farblosigkeit. Ihre hohe Dichtung wird oft hohl und theatralisch und zur grossen Geste (wie bei Wagner). Passender für diesen prosaischen Stil sind schlichte und alltägliche Motive. Aber diese prosaisch-glatte Form mit ihren Enjambements

und unbetonten Reimworten (etwa bei Rückert und Bodenstedt) ist auch weit entfernt von der offenen irrationalistischen Form der Romantik oder des Impressionismus. Zwei Beispiele mögen den Unterschied zwischen verbürgerlichter prosaischer Erzählweise und geöffneter Form verdeutlichen:

Barfüssig, braun, das Haar zerzaust vom Wind,
Trieb sie ihr Eselchen mit sonderbaren
Zurufen an. Da wir gesprächig waren
So löst' auch ihr das Zünglein sich geschwind.

« Concetta heiss' ich. Hier auf Capri sind
Die meisten Mädchen hübsch. Vor wenig Jahren
Kam ein Milordo übers Meer gefahren,
Der nahm zur Frau sich ein Capreser Kind.

Was half das Glück ihr? Weil's im Norden schneite,
Starb sie vor Frost und Heimweh, poveretta!
Der arme Herr! Tanto carina war sie!

« Man sagt, nun komm' er wieder, sich die Zweite
Zu holen ». — Hättest du wohl Lust, Concetta? —
Und sie, ganz ernsthaft: Eh! potrebbe darsi!
(Paul Heyse: « Auf Capri »)

Er wusste nur vom Tod, was alle wissen:
dass er uns nimmt und in das Stumme stösst.
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst,

hinüberglitt zu unbekannten Schatten,
und als er fühlte, dass sie drüben nun
wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten
und ihre Weise wohlzutun:

da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden
ganz nah verwandt; er liess die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land
das gutgelegene, das immersüsse —.
Und tastete es ab für ihre Füsse.
(R. M. Rilke: « Der Tod der Geliebten »).

Der Unterschied der beiden Sonette ist zunächst gewiss ein inhaltlicher; ein Unterschied der Weltauffassung und der Ansicht von den Dingen, von den Menschen und vom Tod. Aber dieser Unterschied dehnt sich aus auf Wortwahl, Sprache, Rhythmus, Form. Bei Heyse bleibt bewundernswert, wie er die starre Form des Sonetts so beweglich und geschmeidig macht, dass sie die natürliche Alltagssprache (das völlig Unpathetische) mühelos fassen kann. Heyses Auflockerung der Form bedeutet eine naturalistischere Sprache, bedeutet aber auch, dass diese beinah prosaische Sprache hinreicht, um das zu sagen, was er zu sagen hat. Dagegen hat Rilkes Auflockerung mit einer Hinwendung zur Prosa nichts zu tun. Rilke beginnt verhältnismässig klassich-geschlossen; erst als er tiefe Erlebnisse und Gefühle andeutet durch Vergleiche, die selber wieder Gefühle sind; wenn er durch fast magische Worte die Gefühle heraufruft wie man durch Zauberworte Geister beschwört, da beginnen die Worte wie magische Formeln mehr zu bedeuten als ihren prosaischen Alltagswert, da fangen die Sätze an sich auszudehnen um das Unfassbare zu fassen, da schwingt das Gefühl hinaus über Versgrenzen und Strophen. — Diesen grossen Unterschied also meinen wir, wenn wir von typisch « bürgerlicher » Auflockerung und « verbürgerlichender » prosaischer Formgebung reden.

Man mag in Shakespeares Sonettenkunst mehr die Verwandtschaft mit dem Geist und dem Stil der Renaissance sehen, oder man mag in ihr bereits das weitgehende Gepräge einer höfischen Barockkultur entdecken, — in jedem Falle ist die aristokratisch-höfische oder die hochgebildete Art seiner Kunst weit entfernt von allem « Bürgerlichen ». Shakespeare schreibt für ein Publikum von ganz bestimmter sozialer Schichtung und künstlerischer Bildung, seine Sonette wenden sich — wie alle Sonette jener Zeit — an die, welche sie zu würdigen wissen. Im bürgerlichen Jahrhundert dagegen wendet sich die Kunst nicht mehr an eine auserwählte Bildungsschicht, sondern an eine viel grössere Masse. Das 19. Jh. ist das Jahrhundert des « Massentums ». Es ist zu erwarten, dass der bürgerliche Geist, der Geist einer amor-

phen Masse und der Durchschnitts-Geist eines durchschnittlichen Mittelstands, fremd sein muss gegenüber der Kunstgesinnung der Shakespeareschen Sonette.

Auch die Verlagstätigkeit dieser Zeit bewegt sich in derselben Richtung (ein nicht zu unterschätzender soziologischer Faktor der Literaturgeschichte!): es ist die Zeit der « Universal-Bibliotheken », der « Bibliotheken der gesamten Klassiker » und wie sie sonst alle heissen: Verlagsunternehmungen, die das literarische Gut der neuen bürgerlichen Leser-« Masse » zugänglich machen und zwar in möglichst museumshafter Vollständigkeit und Ordnung. Und die ausländischen « Klassiker » werden nun schnell neu übersetzt; denn das ist das Merkwürdige und Aufschlussreiche: man bringt, wo es nur geht (und bei Uebersetzungen geht es eben), einen neuen Geschmacks-Massstab an die Dinge heran und in sie hinein. Um Shakespeare konkurrieren besonders zwei grössere Unternehmungen: für Brockhaus übersetzen Bodenstedt, Gildemeister, Heyse und Herwegh, und in Hildburghausen F. Dingelstedt und W. Jordan. Und hier hat man schon fast alle die grossen Uebersetzernamen dieses Zeitalters beisammen.

Natürlich ändert sich auch die Uebersetzungstheorie jetzt entsprechend: die Uebersetzungen wollen Freude und Genuss bereiten; wo das Original es an Schönheit fehlen lässt, muss der Uebersetzer nachhelfen; die Uebersetzung will und muss verständlich sein und sich daher der geläufigen Alltagssprache anpassen; die Uebersetzer wenden sich an den gesunden bürgerlichen Menschenverstand. Auch dieser « Stil » ist international, und eine genauere Untersuchung der verschiedenen Uebersetzungen des 19. Jhs. würde sich wahrscheinlich sehr lohnen. Interessant ist, dass Samuel Butler mit einer derartig « verbürgerlichenden » Uebersetzung Homers gegen Ende des Jahrhunderts in England offenbar ganz guten Erfolg gehabt hat; man stelle sich vor: Homer in geläufiger Alltagsprosa, in einem « Tottenham Court Road English » — wie Butler es selber nennt! — An Herwegh schreibt Bodenstedt über seine Shakespeare-Ausgabe (Herrigs Arch. 132, S. 74), dass diese neue Uebersetzung

Shakespeare dem deutschen Volke « in unverkünstelt reiner poetischer Gestalt vorführen » wolle; « Die poetischen Forderungen sollen überall in erster Linie berücksichtigt werden. Es soll ein Werk zustande kommen, welches ganz auf der Höhe unserer Zeit steht ». Eine Zeit, die Homer in ihre Alltagsprosa übersetzt und Shakespeare auf ihre Höhe bringt, muss sehr selbstsicher gewesen sein. — Und man muss wissen, was « poetisch » in Bodenstedts Mund bedeutet; es heisst: schön, wohlgefällig, glatt, nicht über die abgebrauchte und abgeblasste konventionelle Dichtungs-Sprache der Zeit hinausgehend.

Ueber seine Absicht bei der Uebersetzung von Shakespeares Sonetten hat sich Bodenstedt selber mit wünschenswerter Klarheit ausgesprochen: « Meine Absicht war nicht, ein photographisches Abbild der englischen Sonette zu liefern, sondern sie deutsch nachzudichten, so dass sie auch in dieser neuen Gestalt Kennern wie Laien reinen poetischen Genuss gewähren mögen »! « Meine Absicht war einfach, die Sonette in die poetische Sprache *unserer* Zeit zu übersetzen »! Und über den Erfolg, den er erzielte, äussert sich Bodenstedt ebenfalls sehr zufrieden: « Ich habe manche Zweifler zu meinem Glauben an ihre Schönheit bekehrt, indem ich hin und wieder einige derjenigen, welche mir am besten gefielen, aus dem Englischen des 16. Jahrhunderts in das Deutsche des 19. Jahrhunderts übertrug. Ich habe diese mit der Zeit anwachsenden Uebersetzungen den sittsamsten Damen und Herren vorgelesen, ohne jemals einen Laut sittlicher Entrüstung zu vernehmen. » Also « poetischer Genuss » als Ziel, und Sittlichkeit als Bedingung: das ist es, was wir als « bürgerlich » bezeichnen. — Wilhelm Jordan findet, dass der Silbenreichtum der deutschen Sprache gegenüber der englischen eine Tugend und keine Not sei; denn er erlaube bequem und mit weniger Worten (d. h. schöner, wohlgefälliger, poetischer) zu sagen, was das Englische, um den Vers auszufüllen, aufschwellen müsse!! Sehr oft habe Shakespeare « zu jener Watte müssiger Eigenschaftsworte, gehäufter Bilder greifen » müssen, durch deren Streichung im Deutschen die Sonette « an Wohlklang und Deut-

lichkeit entschieden gewinnen, an Inhalt nichts Wesentliches verlieren ». Also auch hier ist die Uebersetzung besser, schöner, poetischer, wohlklingender, deutlicher als das Original; auch hier die Glättung, Verflachung, Banalisierung, sprachliche und formale Zuchtlosigkeit eines typischen « verbürgerlichenden » Uebersetzers. Es kommt ihm auch nur darauf an, dass der Inhalt ohne « wesentliche » Verluste vermittelt wird; im übrigen hat der Uebersetzer das Original so « schön » wie möglich zu übersetzen, und « Maienzeit » ist schöner als « Sommer ». Erst sehr viel später ist diese « Schönheit » als « Kitsch » bekämpft worden.

Es soll nun zunächst an einigen Beispielen untersucht werden, wie B o d e n s t e d t aus Shakespeares Sonetten sittsame Gedichte im Geist des bürgerlichen 19. Jahrhunderts macht. — Wo Shakespeares Ton ihm anstössig erscheint, ändert Bodenstedt; er nimmt sich überhaupt ziemliche Freiheiten; zuerst wollte er sogar die Sonette in einem andern (wahrscheinlich besseren und richtigeren) Versmass übersetzen, und einige Sonette stehen auch jetzt noch in einem andern Sonetten-Schema übersetzt da (so 148-50). Bodenstedt ändert die Reihenfolge ziemlich willkürlich, um den « poetischen Zusammenhang herzustellen » !! In einem Worte: Bodenstedt findet, dass es erst seiner bedarf, um Shakespeare « poetisch » zu machen.

Und die Sprache, in die er Shakespeare übersetzt, ist wirklich und wahrhaftig die des 19. Js., nämlich die betrüblich prosaische, verbürgerlichte, hausbackene Ausdruckweise, die schon fast an kaufmännische Geschäftsbriefe gemahnt, die vielleicht noch für die Romane von Gustav Freytag und Victor Scheffel angeht, die aber sicher nicht für eine Uebersetzung Shakespeares reicht.

Bezeichnend ist schon, wie Bodenstedt seine Vorgänger benutzt. Er erwähnt Regis im Schlusswort so beiläufig: « ... etwa ein Dutzend Sonette von Regis ausgenommen, die sich vorteilhaft von den übrigen unterscheiden ». (Erst im Vorwort zur zweiten Auflage gibt Bodenstedt zu: « Regis

ist der einzige unter meinen Vorgängern, den ich wirklich zu Dank verpflichtet bin. ») Man würde danach kaum vermuten, wie tief er Regis verschuldet ist. Eine Gegenüberstellung entlehnter und garnicht oder nur leicht geändeter Verse würde endlos werden. Wichtiger schon sind Entlehnungen ganzer Versfolgen:

Regis:

Wer glaubt wohl künftig an mein Lied, erfüllet
Von Deinem höchsten Werth? — Der Himmel zwar
Weiss, nur ein Grab ist's das Dein Leben hüllet,
Nicht halb Dein Erbteil schildernd wie es war.
(XVII, 1—4).

Bodenstedt:

Wer glaubt wohl künftig meinem Lied, erfüllt
Von Deinem hohen Werth? — Der Himmel zwar
Weiss, nur ein Grab ist's, drin Du eingehüllt,
Nicht halb zeigt es Dein Bild, wie's lebend war!
(110, 1—4).

Auch solche ganzen Versreihen liessen sich ins Unendliche vermehren als Beispiele einer starken Abhängigkeit (man vgl. noch etwa IX, 5ff., CIX, 9-12, LXVI, XCIX, etc., etc.). Vergleicht man das Original, so wird man erkennen, dass diese Uebereinstimmung nicht zufällig oder die Folge der gemeinsamen Grundlage sein kann; aber völlig beweisend sind Stellen, wo Regis und Bodenstedt gemeinsam gegen das Original abweichen:

Shakespeare:

And the firm soil win of the watery main
— Increasing store with loss and loss with store —.
(LXIV).

Regis:

Die Feste dann, an Wasserschätzen reich,
Fülle mit Raub, und Raub mit Fülle mehren...

Bodenstedt:

Das feste Land, an Wasserschätzen reich,
Raub mit Verlust, Verlust mit Raube mehren.

Also sowohl bei Regis wie bei Bodenstedt wird die Partizipial-Parenthese zum Hauptsatz und der Hauptsatz zu einer parenthetischen Apposition (« an Wasserschätzen reich ») gemacht. — Doch der Nachweis, dass Bodenstedt für gut ein Drittel und wahrscheinlich noch mehr seiner Verse Regis tief verschuldet ist, soll uns ja nur helfen, seine Art deutlicher zu erkennen. Denn interessanter als das, was Bodenstedt von Regis übernommen hat, ist, was er nicht übernommen hat. Ungemein aufschlussreich für Bodenstedt ist, was und wie er ändert:

Regis:

Sah ich die gierige See am Königreich
Der Meeresküsten überfluthend zehren...

Bodenstedt:

Seh' ich den gierigen Ozean am Reich
Der Meeresküsten überfluthend zehren...

Schon « Ozean » für « See » entspricht wohl der konventionellen Dichtersprache der Zeit (im Original « ocean »); ganz sicher aber ist « Königreich » ausdrucks- und gehaltvoller, poetischer, kräftiger als « Reich » (Original « kingdom »). Fast durchweg sind Bodenstedts Aenderungen Einfügungen eines platteren, schwächeren, abgenutzteren Ausdrucks für manchmal auffallend frische und sprachschöpferische Wendungen bei Regis; z. B. in der oben zitierten Stelle « das feste Land » für « die Feste »... Oder in dem fast völlig übereinstimmenden Sonett LXIV:

Regis:

... stolze Wunderpracht
Durch Wüthrichs-Hand der Zeit gestürzt verwittern.
(LXIV)

Bodenstedt:

... erhabene Pracht
Unter dem Todeshauch der Zeit verwittern.

Regis:

Gieb zu, Du sey'st das Ziel von Vieler Trieben,
Doch dass Du niemand liebst, ist ausgemacht.
Denn Dich beherrscht ein mörderischer Hass,
Dass Du nicht zauderst, selbst Dich zu bedräuen,
Das edle Haus zerrütten möchtest, das
Vor allen Dir geziemte zu erneuen. (X).

Bodenst.:

Zu Dir fühlt sich wohl manches Herz getrieben,
Doch dass Du niemand liebst, ist sonnenklar.
Denn so beseelt Dich mörderischer Hass,
Dass Du nicht schwankst, Dich selber zu bedräuen,
Das schöne Haus zerstören möchtest, das
Du glühend wünschen solltest zu erneuen.

Regis:

Und doch: wenn Zeit und Zufall tausendfältig
Gelübde lockert, feste Zwecke lähmt,
Geweihte Schönheit schwärzt, der Fürsten Rath gewältigt,
Dem Ungefähr die Störrigsten bequemt.... (CXV)

Bodenst.:

Und doch: da Zeit und Zufall tausendfalt
In Zwecken und Gelübden Aend'rung zeugt,
Der Schönheit wie der Könige Gewalt,
Den stärksten Geist dem Lauf der Dinge beugt —

Im letzten Beispiel hatte Regis wirklich einmal den Rhythmus Shakespeares erreicht, das « Balanzieren », die polarisierende Zäsur, die Antithese, den Ton der Liebes-Scholastik; allerdings: in der bürgerlichen Umgangssprache werden Gelübde nicht « gelockert » und Zwecke nicht « gelähmt »; der typisch bürgerliche Stil, wie wir ihn meinen, hat nicht mehr die Kraft zum verlebendigenden Bilde; was er für gewöhnlich an Bildern bringt, ist nur noch überkommene Schablone, ein Schatz von stehenden Repertoire-Stücken. Und so wird bei Bodenstedt denn auch alles auseinander gebreitet, ins Leichtfassliche und Gewohnte verflacht, ins Uebersichtliche vereinfacht, fünf Verben des Originals (und auch bei Regis sind es fünf) werden zu zweien verdeutlicht: dem Leser wird gewis-

sermassen in einer einfachen und natürlichen Sprache eine Inhaltsangabe gegeben. Die Bilder des Originals und die Bilder bei Regis gehören nicht in diese Inhaltsangabe. — Wo immer Bodenstedt ändert, weiss er Regis ins Prosaische zu wenden, ins Hausbacken-Bürgerliche; überall Alltags-Worte und Alltags-Sätze: « stolze Wunderpracht » wird zu « erhabne Pracht », « Wüthrichs-Hand der Zeit » zu « Todeshauch der Zeit », « das edle Haus zerrütten » zu « das schöne Haus zerstören », « gieb zu, Du seyst das Ziel von Vieler Trieben » zu « zu Dir fühlt sich wohl (!) manches Herz getrieben » usw., usw. Natürlich erstreckt sich diese Prosaierung bis auf den Rhythmus; man vergleiche noch einmal unter diesem Gesichtspunkt das letzte oben gegebene Beispiel; und man sehe es sich einmal auch auf den Satzbau hin an (mit dem der Rhythmus ja zusammenhängt): bei Shakespeare feste Zusammenfassung:

... whose million'd accidents
Creep in 'twixt vows, and change decrees of kings,
Tan sacred beauty, blunt the sharp'st intents,
Divert the strong minds to the course of altering things.

Und ähnlich bei Regis. Dagegen wie formlos auseinander laufend, versandend, langsam und haltlos in die Breite strömend bei Bodenstedt (es ist die bürgerliche Spielart der « offenen » Form, wie wir sie oben charakterisiert haben):

Und doch: da Zeit und Zufall tausendfalt
In Zwecken und Gelübden Aend'rung zeugt,
Der Schönheit wie der Könige Gewalt,
Den stärksten Geist dem Lauf der Dinge beugt —

Bodenstedt ist das typische Beispiel eines « interpretierenden » Uebersetzers; er vereinfacht und glättet; es kommt ihm gar nicht darauf an, Worte und ganze Verse wegzulassen, um Platz zu gewinnen für eine glatte, in verständlichster Alltagssprache gegebene Uebersetzung.

Shakespeare:

Then, being ask'd where all thy beauty lies,
Where all the treasures of thy lusty days,
To say: within thy own deep-sunken eyes,
Were an all-eating shame and thriftless praise. (II).

Bodenstedt:

Und müsstest Du einst, wenn Du von den Leuten
Gefragt wirst, wo der Jugend Schönheit blieb,
Auf Deine tiefgesunknen Augen deuten, —
Es wär' ein schlechter Ruhm, Dir selbst nicht lieb.

Man versuche einmal Bodenstedts Verse mit gehobenem Ton oder skandierend, rhythmisch, taktierend zu lesen. Sie verlangen eine sehr niedrige Sprechart und einen möglichst prosaischen Zeitfall. — Shakespeare hat nicht unabsichtlich das « where all » des ersten Verses im zweiten wieder aufgenommen; er erreicht damit die Betonung der gebundenen Form, den rhythmischen Schwung, die metrische Gliederung, die wir als charakteristisch für seinen Stil festgestellt haben. Bodenstedts « Wenn Du von den Leuten gefragt wirst » ist wohl kaum an Prosaität zu überbieten; platter und flacher als Bodenstedt kann man Shakespeare kaum noch übersetzen. Bodenstedt gewinnt den Platz, alles ohne Gedrängtheit, Kürze, Knappheit des Ausdrucks zu sagen, indem er einfach nur den groben Sinn des Originals wiedergibt; den Vers « where all the treasures of thy lusty days » lässt Bodenstedt einfach weg; der letzte Vers ist bei Shakespeare von bewusst parallelem Aufbau: Adjektiv-Substantiv Konjunktion Adjektiv-Substantiv. Bodenstedt gibt diesen Vers, der auch in der Wortwahl alles andere eher als alltäglich ist, in kaum zu überbietender Banalität wieder: « es wäre ein schlechter Ruhm, Dir selbst nicht lieb ». Oder wie prosaisch gibt Bodenstedt die Selbstschau und Selbsteinkehr des Dichters wieder:

Shakespeare:

Sin of self-love possesseth all mine eye,
And all my soul, and all my every part;
And for this sin there is no remedy,
It is so grounded inward in my heart. (LXII)

Bodenstedt:

> Der Eigenliebe Sünde herrscht in Augen
> Und Herzen mir, kurzum (!) in allen Theilen,
> Und wurzelt tief im Innern mir , es taugen
> Dagegen keine Mittel sie zu heilen.

Wir haben schon bei unserm Ueberblick über die Aufnahme und Deutung der Sonette in Deutschland gesehen, wie sie umgedeutet werden um das hehre Bild des Dichters nicht zu beflecken. Auch die Anordnung und Zuteilung der Sonette bei Bodenstedt dient diesem Zweck. Und wieder müssen wir betonen: die Anordnung der Sonette war zu Bodenstedts Zeit und ist noch heute wissenschaftlich so wenig geklärt, dass er das Recht gehabt haben mag, sie umzustellen und nach seinem Geschmack neu zu ordnen; und für viele der Sonette war und ist bis heute ungeklärt, ob sie an einen Mann oder an eine Frau gerichtet sind; auch hier hatte Bodenstedt vielleicht das Recht, viele Sonette anders als seine Vorgänger zu deuten, so wenn er z. B. gelegentlich das neutrale englische « love » durch ein weibliches Pronomen wiedergibt, wo Regis, dem er sonst eng folgt, ein männliches hat:

> Woher nahmt ihr den Duft der mich entzückt,
> Wenn nicht von i h r e m Munde? Die Purpurglut
> Die prächtig eure sammtnen Wangen schmückt,
> Habt ihr stark gefärbt in i h r e m Blut. (34)

Nicht die Tatsache, dass er ändert, ist belastend, sondern die Gesinnung und die Gründe, die die Aenderung veranlasst haben. Bodenstedt versittlicht Shakespeare; aber welcher Unterschied zwischen dem, was « Sittlichkeit » für Bodenstedt bedeutet, und dem, was es für den Dichter der Iphigenie bedeutet hatte!! — —

Bodenstedt hatte Regis « benutzt ». S i m r o c k, der mit Bodenstedt eine wahrhaft gründliche und sorgfältige Kenntnis der Shakespeare-Literatur und der Shakespeare-Probleme gemein hat, benutzt Bodenstedt, Regis und Lachmann, wenn

er auch von keinem übermässig stark abhängt. Direkt auf Regis geht etwa Simrocks Uebersetzung von XXXI, 1-4 zurück:

Shakespeare:

Thy bosom is endeared with all hearts
Which I by lacking have supposed dead;
And there reigns love and all love's loving parts,
And all those friends which I thought buried.

Regis:

Die Herzen Aller, die ich für begraben,
Weil sie mir fehlten, hielt, bereichern Deine Brust.
Da wohnen Lieb' und alle Liebesgaben,
Und jeder Freund, den ich mir todt gewusst.

Simrock:

Nein, meine Lieben hab ich nicht begraben,
Sie ruhn in dir, bereichern deine Brust:
Da wohnen Lieb' und alle Liebesgaben,
Und jeder Freund, den ich mir todt gewusst.

Während es bei vielen Stellen unsicher sein kann, ob Simrock direkt auf Regis zurückgeht, oder ob er auf Bodenstedt und damit nur indirekt auf Regis zurückgeht, kommt hier eine Vermittlung Bodenstedts nicht in Frage, der völlig anders übersetzt. Aber an andern Stellen wieder kann Simrock nur auf Bodenstedt fussen, wenn nämlich Bodenstedt bereits von Regis abweicht:

Bodenstedt (101, 4—8):

Wenn Dich der Klang der eintrachtvoll gesellten,
In süssem Bund vermählten Töne stört,
So ist es nur, weil sie Dich lieblich schelten,
Dass Dein Herz auf der Liebe Ruf nicht hört.

Simrock (VIII, 4—8):

Wenn dich der Bund der liebevoll gesellten,
Im Einklang süss gepaarten Töne stört,
So ist es wohl, weil sie dich lieblich schelten,
Dass auf der Liebe Ruf dein Herz nicht hört.

Beweisend ist hier Vers 8, der im Original lautet: « thee who confounds In singleness the parts that thou shouldst bear », und den Regis übersetzt: « Der *Seine* Stimm' in Ledigkeit verzehrt »; Simrock hat den ziemlich prosaischen Vers Bodenstedts etwas durch die Umstellung geglättet, sonst aber stimmen Simrock und Bodenstedt völlig überein und geben eine sehr freie Version, die auf keinen Fall zufällig ist. Aehnlich beweisend ist, wenn statt « fourty winters » (II) bei Bodenstedt und Simrock (gegen Regis) « ein halb Jahrhundert » steht. Usw.

Im allgemeinen übernimmt Simrock die « interpretierenden » vereinfachenden Wendungen Bodenstedts, nur gibt er ihnen gewöhnlich ein bisschen mehr metrischen Schliff. Man vergleiche noch einmal die oben ausführlich besprochene Stelle:

Bodenstedt:

Und müsstest Du einst, wenn Du von den Leuten
Gefragt wirst, wo der Jugend Schönheit blieb,
Auf Deine tiefgesunknen Augen deuten, —
Es wär' ein schlechter Ruhm, Dir selbst nicht lieb.

Simrock:

Fragt man dich dann, was sagst du wohl den Leuten,
Wo all die Schönheit blieb der jungen Tage?
Willst du dann auf die Augenhöhlen deuten.
Das wär ein schlechter Ruhm, trostlose Klage.

Simrock lässt mindestens genau so viel vom Original weg wie Bodenstedt, ausserdem aber streicht er noch das « tiefgesunkenen ». — Ueberhaupt, es ist sozusagen Simrocks Spezialität die Adjektive und Epitheta zu streichen. — — Aber aufschlussreicher als ein Vergleich mit Bodenstedt, dem er im Grossen und Ganzen recht nahe steht, ist ein Vergleich mit Lachmann, den er ebenfalls stellenweise benutzt:

Shakespeare (VII):

Lo, in the orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under-eye
Doth homage to his new-appearing sight.
Serving with Looks his sacred majesty.

Lachmann:

Sieh, wann im Ost erhebt glanzholdes Licht
Sein brennend Haupt, welch irdisch Auge weiht
Dem neuen Stral nicht Huldigung und Pflicht,
Verehrt mit Schaun hochheilge Herrlichkeit?

Simrock:

Sieh, wenn im Ost erhebt das Himmelslicht
Sein glühend Haupt, welch irdisch Auge weiht
Dem jungen Strahl der Andacht Staunen nicht
Und neigt den Blick so holder Herrlichkeit?

Bei Shakespeare ein heroisch-pathetisches Bild, das den ganzen Glanz und die blendende überwältigende Macht lebendig macht: eine Gottheit, die die Menschen auf die Kniee zwingt. Bei Lachmann ist noch sehr viel von dieser Intensität gewahrt: die Attribute, die Verben (« lifts up his head », « serving »), die Bilder vermitteln noch die Grösse und Herrlichkeit, die beseelt, lebendig und wirksam dasteht. Und bei Simrock die Abschwächung: « Licht » wird interpretierend verdeutlich zu « Himmelslicht », die Attribute werden gestrichen, gemildert: « glanzhold » (gracious) wird weggelassen, « brennend » seiner koloristischen Stärke beraubt, die letzte Zeile überhaupt abgeschwächt. Bei Shakespeare und Lachmann zwingt die Gottheit den Menschen in ihren Bann, dass er sie überwältigt und willenlos verehrt (bei Lachmann schon weniger als bei Shakespeare); bei Simrock « neigt der Mensch den Blick », er verehrt aus Religiosität mehr als weil der Glanz ihn blendet und niederzwingt.

Shakespeare (XXXIII):

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchymy;

Lachmann:

Gar viel glanzheller Morgen mocht ich schaun
Den Höhen mit Herrscheraugen schmeichelnd hulden,
Mit goldnem Antlitz küssen grüne Aun,
Mit Himmelsalchymie den Strom vergulden.

Simrock:

Manch heitern Morgen hab ich sehen müssen
Mit Schmeichelblick den Bergeshäuptern hulden,
Mit goldnem Mund die grünen Matten küssen,
Mit Himelsalchymie den Strom vergulden.

Die zähe, schwerflüssige, dichte und gedrängte Sprache Lachmanns wird gelöst, verdünnt, verflüssigt, verwässert und abgeschwächt bis das Ausdrucksvolle nüchtern und fast schal geworden ist. Der Sprache wird ein Teil ihrer Last abgenommen, damit ihr Gang leichter und gefälliger wird: « glanzheller Morgen » wird zu « heitern Morgen », überhaupt wird alles mehr ins Idyllische gewandt (« mit goldnem Mund die grünen Matten küssen »); « den Höhen mit Herrscheraugen schmeichelnd hulden » wird vereinfacht zu dem weniger beladenen « Mit Schmeichelblick den Bergeshäuptern hulden »; « mit goldnem Antlitz küssen » wird ins Naturalistische gewandt und ersetzt durch « mit goldnem Mund küssen », usw.

Wir haben es hier nur mit geringen Aenderungen zu tun, die aber doch schon ziemlich weitreichend sind. Es sind Stellen, wo Simrock doch offenbar die Lachmannsche Uebersetzung für gelungen hielt. Entschieden weiter geht Simrock dort, wo er selbständig ist. Ein Beispiel sei noch herausgegriffen:

Shakespeare (XVII, 5 ff.):

If I could write the beauty of your eyes,
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say: « This poet lies,
Such heavenly touches ne'er touched earthly faces. »
So should my papers, yellowed with their age
Be scorn'd, like old men of less truth than tongue;
And your true rights be term'd a poet's rage,
And streched metre of an antique song.

Simrock:

Könnt ich die Fülle deiner Huld beschreiben,
In Silbermassen deine Schönheit messen,
Die Nachwelt spräche: Heisst das übertreiben!
Den Reiz hat noch kein Erdenbild besessen.

Verspottet würde mein vergilbt Gedicht,
Man wies' es zum Geschwätz verlebter Greise,
Und deines Werths wahrhaftigen Bericht
Zum Bombast einer Bänkelsängerweise.

Das Individuelle, Einmalige, Sinnlich-Geschaute wird zum Farblos-Allgemeinen, zum Begriff: « beauty of your eyes » — « Huld ». « Numbers » wird klargelegt, verdeutlicht, interpretiert zu « Silbenmassen ». « Such heavenly touches » wird verflacht und vereinfacht zu « *den* Reiz »; die Antithese « heavenly touches » — « earthly faces », die figura etymologica « such touches never touched » werden aufgelöst, verdünnt und abgeschwächt zu dem glatten und gängigen « Den Reiz hat noch kein Erdenbild besessen »; ebenso wird die Entgegenstellung « of less truth than tongue » abgeschwächt zum « Geschwätz verlebter Greise », wobei auch noch das Bild und die charakteristische Farbgebung verloren gehen (bei Shakespeare sieht man geradezu greifbar die alten geschwätzigen und wortreichen Leute, die gern reden und deren Reden man nicht zu ernst nehmen darf). Die letzten beiden Verse werden bei Simrock zusammengefasst und vereinfacht, sie vermitteln jetzt mehr den Sinn als dass sie ihn in praller, schwellender, blutvoller Form gestalten, wie sie es bei Shakespeare tun. Nicht mehr Substanz, Fülle, Rundung wie bei Shakespeare, sondern fasslicher und verständlicher Sinn ist Simrocks Art. Dazu gehört auch, dass « true rights » (auch dessen Antithetik zu « poet's rage » ist verloren gegangen!) expliziert und interpretiert wird zu « deines Werths wahrhaftigen Bericht », was Simrock wörtlich von Bodenstedt übernehmen kann (Regis: « Dein gutes Recht »; Lachmann: « Eures Rechts Gebühr »).

Wurde das Rationalistisch-Logische der Sonette in der Romantik verinnerlicht und mit Gefühl durchsetzt, so wird es jetzt im bürgerlichen Zeitalter ins Selbstverständlich-Vernunftgemässe verwandelt. Shakespeares Gedanken bewegen sich fast in der schlüssigen Form eines mathematischen Beweises:

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory.
But thou contracted to thy own bright eyes.
Feed'st... etc., etc.

Shakespeare beginnt mit einer Aussage: « From fairest creatures we desire increase »; an diese Aussage wird mit starker und deutlicher logischer Verbindung eine Begründung angeknüpft: « that thereby ». Nachdrücklichst und das Zubeweisende hart über jeden Zweifel erhebend wird die Begründung zunächst negativ gegeben: « that beauty's rose might never die »; dann, mit starker Wendung, positiv: « but his heir might bear his memory ». Auf dem so befestigten und gesicherten Grund wird mit logischer Notwendigkeit weitergeschritten: « but thou... ». Die Ermahnung hat etwas unbezweifelbar Schlüssiges, das « more geometrico » deduziert und demonstriert ist. Von Position zu Position fortschreitend errichtet Shakespeare kunstvoll ein Gedankengebäude und tut überzeugend dar, was vorher nicht so überzeugend bewiesen war oder als noch nicht überzeugend bewiesen zumindest unterstellt wurde. Jordan dagegen gibt statt des Beweises das schon Bewiesene, statt zu demonstrieren erinnert er an bereits erzielte Uebereinstimmung und an das, worüber man, wie vorausgesetzt werden kann, einer Meinung ist. Statt der Argumentation gibt er das Selbstverständliche:

Was wohlgestaltet ist, soll Sprossen treiben,
Der Schönheit Rose droht sonst auszusterben.
Was reif ist, welkt. Wie kann es leben bleiben?
Es blüht erneut im jugendlichen Erben.
Dein strahlend Auge strahlt für dich allein,
Dein Licht verbraucht dein holdes Selbst als Feurung.

Wo ist hier das Schlüssige, die notwendige logische Folge? Die scholastische Liebes-Kasuistik und sophistische Liebes-Rabulistik werden zu verständlicher Alltags-Vernunft; das Spitzfindige und Subtile wird fad und flau; das Verwickelte und Kniffliche in den Wortspielen und Gedankengängen wird

geordnet und besänftigt, geglättet und geebnet. Das Geistreiche wird vernünftig, das Pointierte stumpf, das Witzige schwerfällig und linkisch — das sind die Wandlungen, die Shakespeares Sonette in den Händen von Jordan untergehen.

Bei den bürgerlichen Uebersetzern, und Jordan ist nur ein Beispiel dafür, wird alles « vernünftig ». Bei Shakespeare gehören Gleichnis, witziger Vergleich, Pointe zum Wesen des Sonetts; sie sind das Sonett, sie machen das Sonett aus, sie sind identisch mit dem Sonett, um ihretwillen ist das Sonett geschrieben worden. Bei Jordan dagegen drückt das Sonett einen Gedanken aus, der durch das Gleichnis fasslicher und deutlicher gemacht wird. Bei Shakespeare sind der Witz und die « invention » die Seele des Sonetts, bei Jordan ist der Witz Erhellung und Erläuterung und Klarlegung des Sonetts.

Und wie die Sprache allgemein zugänglich ist, so wird auch die Syntax allgemein zugänglich und einfach und « vernünftig »; der Hauptsatz herrscht, und alles wird als Aussage und als gleich wichtig hingestellt und wird dadurch nüchtern und neutral:

> Ich bin der Herbst. Die gelben Blätter hängen
> Nur spärlich noch an frosterstarrten Zweigen.
> Der Waldesdom, erfüllt einst von Gesängen,
> Ist ohne Dach. Der Vögel Chöre schweigen.
>
> (LXXIII)

Das ist derselbe präsentische Erzählton wie in dem oben angeführten Sonett Heyses; aber das ist ganz gewiss nicht Shakespeares Ton. An diesem Erzählton ändert sich auch nichts, wenn Jordan gelegentlich den Hauptsatz als Fragestatt als Aussage-Satz gibt; bloss dass er durch merkwürdig platte Fragen eben aus Shakespeares Witzen und Vergleichen und Einfällen banale Binsenwahrheiten macht:

> Was hat gekrönt der Rose Schönheitsruhm?
> Ihr süsser Duft, ihr bestes Eigenthum.
>
> (LIV)

Was kann das Bündniss treuer Seelen brechen?
Ich sage: Nichts.
(CXVI)

Was hat die Mutter Eiliges zu tun?
Sie setzt vom Schoss zur Erde ihren Knaben
Und läuft hinaus.
(CXLIII).

Die Hauptsätze fügen sich leicht dem Metrum ein und geben dem Vers eine überhaupt nicht mehr überbietbare Glätte, die gepaart mit der syntaktischen Monotonie einen gewissen leirigen und eintönigen Zeitfall hervorruft. — Glatte und gleichmässige Verse, neutrales Satzgepräge, Wahl des allgemein verständlichen und allgemein zugänglichen Wortes, klarer Vortrag eines klaren Gedanken, ein gewisser prosaischer Erzählton: das sind die Kennzeichen dieser « verbürgerlichenden » Uebersetzungen. —

Im Jahre 1909, zur Tricentenarfeier der ersten Sonetten-Ausgabe, erschien unter anderm die Umdichtung Stefan Georges, die — soweit wir sehen — erst eigentlich die bürgerliche Epoche überwindet. Und vier Jahre später erscheint die Uebersetzung Ludwig Fuldas. Diese zeitlich so eng nebeneinanderliegenden Uebersetzungen sind dadurch interessant, dass sie vielleicht die grössten denkbaren Gegensätze sind: Fulda überaus elegant, George gewollt spröde; Fulda glättend, George rauh; Fulda aus einer verfeinerten bürgerlichen Atmosphäre und George aus streng abgeschlossener und bewusst unbürgerlich-dichterischer Atmosphäre heraus übersetzend. Fulda ist ein Beispiel dafür, dass George die verbürgerlichte Richtung zwar überwindet, aber noch nicht abschliesst, dass auch im 20. Jh. noch immer neue bürgerliche Uebersetzungen entstehen.

Ludwig Fulda hat sich auch theoretisch über das Problem des Uebersetzens geäussert in einem Vortrag, der im Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst der Preussischen Akademie der Künste erschienen ist (1929). Er führt aus, dass zum Uebersetzen ins Deutsche hauptsächlich die Kenntnis des

Deutschen notwendig sei; und darin wird man ihm recht geben können. Aber nicht recht geben können wir ihm, wenn er meint, die Kenntnis der fremden Sprache wäre nur bedingt notwendig, ja unter Umständen sogar völlig entbehrlich; denn die Frage ist, wie weit ein Uebersetzer, der nie das Original gesehen hat, den spezifischen Ton, den Klang, den Rhythmus nacherleben und nachschaffen kann, all das, was man schliesslich erfühlen muss und was keine Roh-Uebersetzungen und keine philologischen Erklärungen einem geben können. Die Fuldasche Sonettenübersetzung ist anscheinend derart ohne Kenntnis des Originals entstanden; das Original wurde ihm durch eine Rohübersetzung der Anglisten W. Hübner, R. Fischer und Alois Brandl vermittelt. Ob nun Fulda ausser der Rohübersetzung auch noch das Original selber zu Rate gezogen und versucht hat, sich eine Vorstellung von Shakespeares Stil zu bilden, oder nicht: jedenfalls hat er das Eigentümliche und Eigenartige und Einmalige Shakespeares kaum je wiedergegeben.

Fulda sagt auch: « Dem Uebersetzer ... kann es also nicht so sehr darauf ankommen, möglichst treu, als möglichst deutsch zu sein. » Fulda will eine schöne Uebersetzung, eine glatte, wohlgefällige Uebersetzung, ohne Rücksicht darauf, ob das Original eine solche Ver«schönung» verträgt.

Fulda hat z. B. einen regelmässigen Wechsel von männlichem und weiblichem Reim durchgeführt; Fulda hat strenge Alternation und Zusammenfall von metrischem und Sinn-Akzent. In der Wortwahl ist Fulda bemüht, möglichst gangbare und unauffällige Worte zu benutzen; kurz: Fuldas Hauptziel ist leicht-lesbare, schön-fliessende, glatte Verse zu geben. Und da Schönheit der Sprache, wie er sie vom Uebersetzer fordert, dieselbe bei Shakespeare ist und bei Molière (daher ja dann auch die Unnötigkeit, das Original zu kennen), so übersetzt er Shakespeare in eine Salonsprache, die vielleicht bei seiner Molière-Uebersetzung durchaus am Platze ist; es ist ungefähr die Sprache, die man in schöngeistigen modernen Unterhaltungsblättern findet. Ganz in diesem Sinne ist es, wenn er etwa « newfound methods » durch « Modestil » (LXXVI), oder « offences of affections » durch

das abgeklapperte « Herzenswunden » (CX), oder « the lovely April of her prime » durch das schablonenhafte « ihr holder Mai » und « golden time » durch « Lenz » übersetzt, usw. Ueberall tritt die abgebrauchte Scheidemünze an die Stelle der frischen Prägung und das Cliché an die Stelle des Bildes; aus Shakespeares Pathos und Rhethorik wird eine höfliche, verbindliche, urbane Glätte und Geschliffenheit. Was bei Shakespeare ein rhethorisches Stilmittel und ein « purple patch » war, wird bei Fulda zum geschliffenen und salonfähigen Satz:

> How f a r I toil, still f a r t h e r off from thee...
> Sofern mein Mühn dich mir noch ferner stellt.
> (XXVIII)
> Who plead for love, and look for recompense...
> Da stärker ich nach Lohn und Liebe suche...
> (XXIII).

Gewiss: auch Shakespeare ist bisweilen überaus elegant und manche Sonette sind Virtuosenstücke von kaum zu überbietbarem Raffinement; aber, und das muss hier nachdrücklichst festgestellt werden, zwischen Shakespeares Virtuosität und seinem Wort- und Form-Spiel und Fuldas moderner Eleganz und Glätte ist ein gewaltiger Unterschied.

Fulda steht in seiner Zeit keineswegs allein, wenn er auch vielleicht der geschickteste, behendeste und gewandteste Versemacher ist. Auch Max J. Wolff gehört hierher, der laut Vorwort eine bewusste « interpretierende » Uebersetzung geben will. — Eduard Saenger vermeidet allzu banale Wendungen, eine gewisse Eleganz und rhethorische Getragenheit seiner Verse ist unleugbar; und als reine Uebersetzungsleistung kommt er vielleicht dem Original am nächsten; und doch gehört auch er noch zu derselben Stilrichtung: auch er — wie Fulda — glättet häufig und lässt das grosse Pathos vermissen; gelegentlich berührt er sich auch mit Bodenstedt, allerdings ohne dessen prosaischen Tonfall, aber doch immerhin erklärend und vereinfachend wie Bodenstedt. — Aber natürlich steht Fulda nicht nur für eine ganze Reihe von Sonettenübersetzern, sondern überhaupt für einen gewissen

Uebersetzertyp, ganz gleich, ob es sich um Shakespeares Sonette, um seine Dramen, um andere Dichtungen handelt. Bei den Dramen Shakespeares liegt vielleicht eine solch glättende Uebersetzung deswegen noch näher, weil man ein Drama, wenn es gespielt wird, ja schliesslich verstehen soll: eine derartige « verbürgerlichende » Dramenübersetzung lieferte neuerdings etwa Hans Rothe, der ebenfalls mit einem Philologen und Anglisten zusammenarbeitete, nämlich mit Eduard Sievers, und der auch theoretisch ähnliche Ansichten wie Fulda vertritt (Neue Schweizer Rundschau XXIV, 1931).

- Bodenstedt, Jordan und Fulda repräsentieren ihre Zeit und deren Uebersetzungsstil. Natürlich gibt es Uebersetzungen, die nicht so ausgesprochen « bürgerlich » sind und doch in diesen Zeitraum fallen. Aber alle andern Uebersetzungen, sofern sie nicht auch zu dieser Stilrichtung gehören, sind bestenfalls neutral; eine wirkliche Gegenrichtung setzt erst mit George ein. — Bodenstedt, Fulda und Jordan sind als Repräsentanten ihrer Zeit auch legitimiert durch ihren Erfolg und ihre Auflagehöhe; sie werden als Vertreter ihrer Zeit bestätigt durch den Publikumsgeschmack und den Einfluss, den sie auf andere gleichzeitige und spätere Uebersetzer ausüben. Es kommt ja nicht nur darauf an, was geschrieben und wie übersetzt wird, sondern was sich durchsetzt und Geltung verschafft als die Erfüllung der in der Zeit liegenden Forderungen. Und in dieser Hinsicht wurden die « verbürgerlichenden » Uebersetzungen durchaus « anerkannt »: sie erscheinen in grossen Auflagen, in Volksausgaben, in populären Reihen. — Diese Uebersetzungen werden auch teilweise auf Bestellungen für gewisse Verlagsunternehmungen geliefert; sie werden oft fertiggestellt wie eine Art Fabrikware: Jordan schreibt ganz ernsthaft: « Dem Umguss in deutsche Gedichte leisteten sie (die Sonette) verzweifelt hartnäckigen Widerstand. Ich bekenne, dass mich beim ersten Versuch die vierzehn Zeilen eines Sonetts fast eben so viel Stunden gekostet haben und dass ich auch nach erlangter Uebung und Erkenntnis der richtigen Methode durch-

schnittlich nur vier Sonette auf den Tag zu bewältigen vermochte ».

Ganz auffallend ist der Unterschied gegenüber dem 20. Jh. Jetzt treten seltene Privatdrucke und teure Luxusausgaben an die Stelle der grossen Verlagsunternehmungen und Massenproduktion; statt der Riesenauflagen und Volksausgaben erscheinen jetzt kleine und beschränkte Auflagen in bibliophiler Ausstattung und künstlerischer Aufmachung. Gewiss: das ist zunächst eine Erscheinung von Produktion und Rezeption, von Angebot und Nachfrage auf dem Büchermarkte. Und wirklich übersetzen noch viele dieser Luxus- und Bibliophilen-Ausgaben im allverbindlichen bürgerlichen Stil, der sich an eine Leser-« Masse » wendet. Aber auf die Dauer konnte die soziologische Grundlage nicht ohne Einfluss und Wirkung auf den Stil der Uebersetzung bleiben; und es ist sicher nicht völlig zufällig, dass Georges anti-bürgerliche Uebersetzung in dem beschränkten Kreis der « Blätter für die Kunst » erschien.

### *5. Stefan George und der aristokratisch-unbürgerliche Antinaturalismus:*

Die bürgerlich bestimmten und sittlich gebundenen, die zivilisatorischen und nivellierenden Kräfte des 19. Jhs. waren im Grunde der Dichtung feindlich und wirkten verheerend und zerstörend. Aber das 19. Jh. selber empfand diese Kräfte zunächst noch nicht als feindlich: es fühlte noch nicht den Zwiespalt zwischen Bildung und Berufung, zwischen Bürger und Dichter, zwischen dem Herden-Menschen und dem Ueber-Menschen. zwischen dem Willen zur Moral und dem Willen zur Macht. Erst mit Nietzsche wurde dieser Zwiespalt fühlbar.

Für Bodenstedt und Jordan und auch noch für Fulda scheint ihre « Formkunst » völlig unproblematisch zu sein. Problematisch wurde sie unter anderm erst durch George, der diese verbürgerlichenden Kräfte überwinden zu können glaubte. George ist der weithin sichtbare Repräsentant dieser neuen anti-bürgerlichen Haltung: statt sich an die grosse und breite Masse des Lesepublikums zu wenden, wendet er sich an die Schar der Auserwählten; statt sich einer technisch vollendeten und geschliffenen dichterischen Sprache zu bedienen. betont er das Eigenwillige und Persönliche; war « Bildung » ehedem das Losungswort der bürgerlichen Erziehung und Dichtung, so geht von George und seiner Schule der Kampf gegen dieses Ideal der « Bildung » aus; George ist betont und gewollt aristokratisch: er möchte gern ein einsamer Tempelhüter sein. George hat die anti-bürgerliche

Reaktion sicher nicht erst geschaffen, aber er wurde einer ihrer mächtigsten Führer; er erfüllte den « Kairos ».

Stefan George nennt seine Uebersetzung « Umdichtung »; aber damit soll nur der Anspruch auf dichterische Qualität erhoben, doch keine Freiheit dem Original gegenüber gefordert werden. Im Gegenteil: George will sich dem Original so eng und so treu anschliessen wie es irgend nur geht. Hatten die bürgerlichen Uebersetzer die Sonette möglichst « schön » oder möglichst « klar » und « verständlich » übersetzen wollen, so will George tunlichst Wort für Wort, ja beinahe Laut für Laut übersetzen. Hierin, wie auch in dem sich daraus ergebenden harten Stil, berührt sich George sehr nahe mit Lachmann.

Bezeichnend ist vielleicht ein Fall wie « hours and weeks » (CXVI): wir haben einige stehende oder zumindest geläufigere Verbindungen wie « Tag und Stunde » oder « Jahr und Stunde »; und vor George wurde dann eben auch die englische Verbindung durch eine dieser deutschen Verbindungen wiedergegeben; aber George übersetzt « Woch und Stund », also originalgetreu, aber eigenwillig und preziös (schon durch die einsilbigen Formen). In den allerseltensten Fällen lässt George ein Vollwort aus. — Aber nicht nur Wort für Wort gibt George wieder, sondern er bemüht sich auch den Wortklang und die Wortetymologie wiederzugeben. Wortspiele werden mit Geschick und Mühe nachgebildet (5); Assonanzen des Originals werden durch Assonanzen wiedergegeben (6).

Die natürliche Folge dieser Treue dem Original gegenüber ist eine ganz auffällige Gesuchtheit des Ausdrucks. Am deutlichsten wird das vielleicht, wenn wir den Reim betrachten: George will den englischen Reim wahren, so weit es geht; wo Shakespeare einen gleitenden Reim hat, da hat auch George einen (7); entscheidend aber ist Georges Streben, den männlichen Reim beizubehalten, der im Deutschen gesucht und unnatürlich ist und den Vers spröde erscheinen lässt. Wir haben an anderer Stelle davon gehandelt, wie allzu grosse und sklavische Treue der Uebersetzung einen harten, spröden, anspruchsvollen Charakter geben muss.

Aber gerade diese Sprödigkeit ist Georges Ideal: er will Sprachzucht und Sprachstrenge und führt den erbittersten Kampf gegen jede « Glätte »; und so kommt ihm diese Sprödigkeit äusserst gelegen und willkommen: er betont die Herbheit und Unebenheit noch absichtlich soviel wie möglich: häufig sind bei ihm Betonungsverschiebungen (8) und noch häufiger Ueberfüllungen der Takte (9).

Es liegt ganz in der Art Georges (nicht in der Art des Originals), wenn er auch in der Wortwahl das Abseits-Liegende und Preziöse sucht: « Höh-wolken » (XXXIII, 12), Allein-empfang » (LXXV), « Nachverlust » (XC, 4), « Finstrung » (LX). Diese Preziosität entgleitet manchmal durchaus ins Geschmacklose (wobei es eine stil-ästhetisch interessante Frage ist, wo das Sprachschöpferisch-Schöne aufhört und wo das Gesucht-Aufdringliche beginnt): « zwier » (XVII, 14), « Gegräs » (XCIV), « mein dumpf Gesinn » (LXXXV), « Spähe » (CXXI), « Ruch » (LXIX), « von Wache und von Zähre » (CXLVIII), usw. — Alle diese Bildungen entstammen nicht einem lebendigen Schöpfungsprozess, sondern berechneter philologischer Konstruktion: sie sind bewusst anspruchsvoll und gezüchtet.

Die rhetorischen, klangvollen, lebenstrotzenden Worte Shakespeares werden zu herausgearbeiteten Ziselierungen und zu saftarmen überzüchteten Wortblumen:

> To be so tickled, they would change their state
> And situation with those dancing chips.
> Um so gestreift zu sein nähm er in Kauf
> Tanzender Schnitze Formung und Befund.
> (CXXVIII)

> They are but dressings of a former sight.
> Sie sind nur *Aufschmuck* einer frühern Pracht.
> (CXXIII)

Das hochklingende Pathos (wo die Liebe etwas von dem Glanz bekommt, mit dem religiöse Feste zelebriert werden) wird ins Preziöse gewandelt:

The perfect ceremony of love's rite
Des Liebe-gottesdienstes richtiger Gang
(XXIII)

Ein Oxymoron wie « sieghtless view » verliert durch die Wortwahl und Sprachbehandlung Georges seinen Glanz als rhetorisches Stilmittel und bekommt einen Anflug von Gesuchtheit: « sichtlose Schau » (XXVII). Ein deklamatorisch-pathetisches Wort wie « trophies » wird zum preziösen « Denk-schmuck » (XXXI). Ebenso steht « Teure-zeit » für das vielleicht klangvolle, aber sicher nicht preziöse « famine » (I), « Unterstein » für « basis » (CXXV). Georges Sprache ist abstrakt und ent-sinnlicht.

Eigenwillig und gesucht ist die Wortwahl, sind die seltenen und selten-gehörten Ausdrücke; eigenwillig und gesucht ist es, wenn Verben substantiviert oder Substantive verbalisiert werden. Waren stehende und abgenutzte Zwillingsformeln gern von den « bürgerlichen » Dichtern gebraucht worden, so löst George die einzelnen Bestandteile aus diesen Formeln heraus und verwendet sie getrennt: « Lug » und « Trug » kommen häufig in der georgeschen Uebersetzung vor, aber nie zusammen. Neu und ungewöhnlich sind oft die Reime bei George. Und preziös ist schliesslich das äussere Bild und die visuelle Gestalt seiner Uebersetzung: sie teilt mit seinen andern Werken die eigenwillige Orthographie, Interpunktion, Typographie. Nicht zuletzt von dieser Aeusserlichkeit ging ja Georges Einfluss auf ein breiteres Publikum aus: ehe man ihn las, kannte man ihn schon als den Schöpfer eines bizarren Druck-bildes.

Bezeichnend, wie George die Treue dem Original gegenüber ausnutzt um eine etwas preziöse Wendung im Deutschen zu erhalten, ist seine Uebersetzung des neutralen englischen « love », das « Liebe », « Geliebter » und « Geliebte » heissen kann und von Fulda z. B. mit « Teurer », « Geliebter » usw. wiedergegeben wird. George übersetzt, im engen Anschluss an das Original, fast stets « Lieb », eine apokopierte Form, die im Deutschen doch deutlich als etwas Ungewöhnliches empfunden wird, die gesucht und preziös klingt

(E. Deckner sagt « weichlich », was ich nicht finden kann); keineswegs jedoch hat « love » diese Eigenschaft im Englischen!

Ueberhaupt gebraucht George gerne apokopierte Formen. — Auch das Volkslied kennt solche apokopierten oder synkopierten Formen; es mag da etwa heissen: « Feins Lieb » oder « Fein Lieb ». Aber Georges Apokopierungen haben keineswegs diesen einfachen, volksliedhaften Charakter; im Zusammenhang des Verses und des rhythmischen Bildes haben sie etwas hartes und Ungefügtes und Anspruchsvolles. Einige Beispiele aus den letzten Sonetten mögen genügen:

Sag, du liebst andre — doch für meine Sicht,
*Lieb Herz,* tu keine Seitenblicke mehr.
(CXXXIX)

Sperr ein mein Herz in deiner Stahlbrust Schacht,
Lass so mein *arm Herz* das des Freunds befrein.
(CXXXIII)

Für dein stolz Herz ein Sklav und Wicht zu sein.
(CXLI)

Natürlich muss auch George bei seiner Treue dem Original gegenüber irgendwie den Platz, den das Deutsche mehr braucht als das Englische, wieder einsparen. Er tut dies indem er Artikel und Bindewörter weglässt, was seiner Sprache noch mehr den Charakter des Herben, Gedrängten, Gesuchten gibt:

(their thoughts)
To thy fair flower add the rank smell of weeds.
ihr Sinn fügt dreist
Zu holder Blume geilen Unkrauts Ruch.
(LXIX)

Auch diese Fülle der sinntragenden Worte, diese grosse Sprachdichtigkeit ist bezeichnend für George und seinen Stilwillen: die Sprache wird beladen so weit es nur geht, in sie wird möglichst viel hineingepackt und hineingepfropft (während —wie wir sahen — die bürgerlichen Uebersetzer gerade der Sprache ihre Last und ihr Gewicht abnahmen). — Ausserdem gibt das Fehlen der Konjunktionen der George-

schen Uebersetzung etwas Sprunghaftes, ein ziemlich unvermitteltes Nebeneinander von Sätzen und Versen. Dieser « sprunghafte » Charakter wird auch noch dadurch verstärkt, dass George gern Vokative, Ausrufe und Parenthesen verwendet (10).

Die eigenwillige Wortwahl, die grosse Sprachdichtigkeit und die Sprunghaftigkeit des Sinnzusammenhangs geben bereits die Richtung und bestimmen die Art des Rhythmus. — Die Worte stossen und reiben sich aneinander; bei jedem Schritt stolpert man gleichsam über ein neues Wort, das sich in den Weg schiebt und sich einem entgegenstemmt; die kostbaren und erlesenen Worte wollen gewürdigt und ausgekostet sein: man kann nicht leicht und gefällig über sie hinweggleiten; immer wieder bricht der Rhythmus sich an den Worten. — Die dichte, gedrängte, schwer beladene Sprache verlangsamt das Tempo, zwingt zum Halten und Atemholen. Je dichter die Sprache wird, desto zäher, schwerflüssiger, langsamer wird der Rhythmus. Der Rhythmus ist — wie die Sprache — hart und herb, ungefügt und uneben; nichts gleitet und nichts ist glatt. Dieser Rhythmus, der das einzelne Wort herausstellt und emporspült, kann — wie oben bei Lachmann dargelegt worden ist — nicht Shakespeares « polarisierende » Zäsur kennen. So wird aus einem « balanzierenden » Vers bei Shakespeare ein verhältnismässig dichter, gedrängter und komprimierter Vers bei George:

Kissing with golden face / the meadows green.
Sein Antlitz küsst der Wiesen Grün...

Natürlich kann man auch bei George eine Pause machen; aber sie wäre willkürlich und zufällig, während sie bei Shakespeare gebieterischer Zwang ist. Oder:

Tir'd with all these / for restful death I cry, —
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing / trimm'd in jollity,
And purest faith / unhappily forsworn,
And gilded honour / shamefully misplaced,
And maiden virtue / rudely strumpeted,
And right perfection / wrongfully disgraced...

Dies alles müd ruf ich nach Todes Rast:
Seh ich Verdienst als Bettelmann geborn
Und düftges Nichts in Herrlichkeit gefasst
Und reinsten Glauben unheilvoll verschworn
Und goldne Ehre schändlich missverwandt
Und jungfräuliche Tugend roh geschwächt
Und das Vollkommne ungerecht verbannt...

Bei Shakespeare zwei Betonungen vor der Zäsur und zwei Betonungen nach der Zäsur (die Zäsur also gleichsam in der Mitte): « And right perfection/wrongfully disgraced », den Adjektiven in der ersten Vershälfte « purest », « gilded », « maiden », « right » entsprechen die Adverbien in der zweiten « unhappily », « shamefully », « rudely », « wrongfully ». Georges Sprache ist im allgemeinen zu schwer, um mit nur vier schwerbetonten Silben im Vers auszukommen:

Enjoy'd no sooner, but despised straight;
Past reason hunted; an no sooner had,
Past reason hated, as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad:
Mad in pursuit, and in possession so,
Had, having, and in quest to have extreme;
A bliss in proof, — and prov'd a very woe;
Before: a joy propos'd, behind: a dream.

Genossen wo gleich drauf Verachtung trifft,
Sinnlos gejagt und gleich nach dem Empfang
Sinnlos gehasst wie ein verschlucktes Gift,
Eigens gelegt dass toll wird wer es schlang.
Toll im Verfolg und im Besitz zumal,
Erlangt und im und beim Erlangen wild,
Glück beim Versuch und wenn versucht nur Qual,
Erst: freudig Hoffen, nachher: Schattenbild.
(CXXIX)

— Shakespeares fast sinnliche Freude an der überquellenden und überschäumenden Form, sein Schwelgen und Spielen in der Fülle und im Reichtum der sprachlichen Möglichkeiten wird bei George zu reifster Vollendung: aus dem sinnlichen Spielen wird straffste Disziplin und strengste Zucht. Bei Skakespeare ist die Freude an der Form noch naiv

und primitiv wie die Freude eines Kindes, das wundervoll farbige und glitzernde Seifenblasen hervorbringt; bei George ist alles ernst und reif und kultiviert und asketisch-zünftig. Aus Shakespeares Pathos wird Preziosität, aus seiner Rhetorik eine Treibhaus-Sprache, aus seinem Schwung ein feierlicher langsamer Ton und aus seinem Witz und seinen spielenden Antithesen wird feierlicher Ernst.

George in seinem Kampf gegen das 19. Jahrhundert und dessen konventionelle Glätte, im Kampf gegen die Zuchtlosigkeit und Unfeierlichkeit des Naturalismus ist zugleich repräsentativ und massgebend für eine ganze Reihe modernen Schrifttums und auch Uebersetzertums: ob die Georgianer Homer, Shakespeare, Minnesänger oder Symbolisten übersetzen, nie kommen sie dem Leser entgegen und nie sind sie bereit Kompromisse zu schliessen: ihre Uebersetzungen wie ihre Dichtungen sind Forderungen an die Zeit und die Mitmenschen oder wollen es zumindest sein für die Verständigen und Erweckten; ihre Sprache will nicht durch Glätte oder farblos-konventionelle Schönheit schmeicheln. Eine der hervorragendsten Leistungen der Georgeschen Schule auf dem Gebiete der Uebersetzung ist Gundolfs neue Shakespeare-Uebertragung, die George nicht nur angeregt, sondern an der er auch aktiv mitgearbeitet hat, wie aus Gundolfs Vorwort hervorgeht: « Notwendig musste bei Stellen der äussersten Spannung, Wucht und Eindringlichkeit die Hilfe des heutigen Meisters mitwirken ». Hält man Gundolf neben Schlegel-Tieck, so wird man feststellen, dass seine Aenderungen gegenüber diesem kanonischen Text meistens originalgetreuere Wendungen bedeuten, aber immer auch anspruchsvollere, unebenere, von jeder Glätte weit entfernte Wendungen. Und Gundolf fordert, dass eine Shakespeare-Uebersetzung in die ganze deutsche Sprachfülle greifen soll, die den dürftigen Wortschatz des Alltagsleben naturgemäss weit übersteige. Er tadelt es, dass die heutige Generation bei einer derartigen auf Glätte verzichtenden Uebersetzung Lese- und Sprech-Schwierigkeiten hat. — Es ist auch kein Zufall, dass jetzt Hölderlin wieder entdeckt wird und dass seine « orientalischen », d. h. dionysisch tiefen Uebersetzun-

gen aus dem Griechischen den bürgerlichen Bildungsübersetzungen entgegengestellt werden.

Die reiche und ausgedehnte Uebersetzertätigkeit der George-Schule erstreckte sich natürlich immer nur auf solche Dichter und Dichtwerke, die diese Sprachbehandlung zu vertragen oder zu verlangen schienen; und man darf wohl annehmen, dass ein Georgianer nie den Versuch gemacht hätte, den glatten Dialog eines Salon-Lustspiels zu übersetzen, schon weil ihn das gar nicht interessierte, während die bürgerlichen Uebersetzer sich nicht scheuten, alles und jedes in ihre blasse und glatte Sprache zu übertragen. Trotzdem darf man vielleicht fragen, ob die Uebersetzertätigkeit der Georgianer nicht doch bis zu einem gewissen Grade dasselbe ist wie die Uebersetzertätigkeit etwa des Münchner Dichterkreises, nur eben mit einem entgegengesetzten Vorzeichen: während diese alles mehr oder weniger verflachten, glätteten, verständlich machten, wenden jene alles mehr oder weniger ins Preziöse, Eigenwillige, Anspruchsvolle. Ja, manchmal will es scheinen, als halte George und sein Kreis das Un-Alltägliche, das Gesuchte, das Ungebräuchliche nur deswegen schon für « poetisch », weil es eben unalltäglich, gesucht und ungebräuchlich ist, so wie die Uebersetzer von Bodenstedt bis Fulda das Glatte, das Allverbindliche und Allverständliche schon deswegen für « dichterisch » hielten, weil es glatt und allverbindlich war.

Dass Glätte, die so allgemeinverbindlich ist, dass sie schon geradezu unverbindlich und farblos wird, und gesuchte Sprödigkeit keine ausschliessende Alternative ist, sondern dass es daneben noch etwas Drittes gibt, zeigt Georges grosser Gegenspieler in der Literaturgeschichte: Rainer Maria Rilke. Und so haben wir schliesslich im 20. Jahrhundert drei Stiltypen in der Uebersetzung von Shakespeares Sonetten nebeneinander: erstens haben wir immer noch Nachzügler der « bürgerlichen » Richtung, zweitens haben wir harte und unebene Uebersetzungen im Gefolge Georges und drittens Uebersetzungen, die nicht farblos und nichtssagend sein wollen, aber auch nicht steif und spröde und zäh. Zur zweiten Richtung gehört etwa Otto H a u s e r, zur dritten

vielleicht Friedrich Huch und Karl Kraus, dessen Ausfälle gegen George aber wohl mehr persönliche Rauflust als prinzipielle Auseinandersetzung sind.

Otto Hauser sucht, wie George, den preziösen Ausdruck und holt ihn überall her: er findet ihn in der älteren Sprache, im Fachausdruck, im Dialekt, und in Neubildungen oder Umprägungen; und er muss dann dieses verschollene, entlehnte oder fremde Sprachgut in den Anmerkungen erst wieder erläutern und gewissermassen eine Uebersetzung seiner Uebersetzung geben. Zurückgreifend auf den Dialekt will Hauser die Sprache nicht kernig und blutvoll, sondern gerade unnaturalistisch und voller Zucht gestalten. « Mangelzeit » (I), « Schatzreichtum » (II), « Neuersatz », « Verhoff », « Feldbebau », « einschichtig » (für « single ») sind Worte, die in dem Treibhaus Georges gezüchtet sein könnten: das sind mehr Philogismen als Neologismen, mehr Sprachkenntnis als Sprachschöpfung. — Neben George hat dann Hauser aber den Einfluss des Expressionismus erfahren; denn der Expressionismus steht ja auch gegen die glatte, alltägliche, allverbindliche bürgerliche Form (lange bevor der Expressionismus sich auch inhaltlich zum anti-bürgerlichen Aktivismus wandelte). Der Expressionismus (mit seiner Neuentdeckung der primitiven Künste und Kulturen) ist ein Teil des Einbruches des östlichen Geistes und seines Kampfes gegen die bürgerlich-westliche Zivilisation. Unter dem Einfluss des Expressionismus wird der harte Rhythmus Georges zu einem stossenden und stampfenden Rhythmus; die Sonettform wird völlig zerstört: nicht mehr breit und auseinanderfliessend aufgelöst (wie etwa bei Heyse), sondern zerrissen und zerstückelt. Die Verse fliessen nicht ineinander über, sondern der Rhythmus und die Syntax und der Sinn werden abgehackt und zerbrochen ohne Rücksicht auf Vers oder Stanze:

Wer sagt das Höchste? Was kann sagen mehr
Als dieses reiche Lob: Du nur bist Du?
In wess Bezirk ist Hort ummauert, der
An Beispiel, wo Dir gleicher wüchs', kund tu'?

Dürr Armsal wohnt in jedem Kiel, der nicht
Ein Rühmlein seinem Gegenstand verleiht,
Doch wer von *Dir* schreibt, wenn er dies nur spricht:
Du seiest Du, hat schon die Mär geweiht.
(84)

Nicht um ein Werturteil geht es hier (denn diese Verse mögen eines gewissen Reizes nicht entbehren), sondern um die Verdeutlichung einer Stilrichtung. Verglichen mit Shakespeare gehen die Zerstörung der Form und die Ansprüche der Wortwahl manchmal bis zum ungewollt Grotesken:

Manch glor'gen Morgen sah ich Bergesspitze
Mit königlichem Aug schmeichelnd umholden,
Grün Wiesig küssen mit dem Goldantlitze,
Mit Himmelsalchymie blass Strömig golden.
Dann duldet' er, dass niedrigst Wolkig sein
Himmlisch Gesicht mit argen Schwerken schraffe,
Es der verlassnen Welt sich berg', westein
Sichtlos in dieser Unhuld sich entraffe.
Frühmorgens einst mit allsieghaftem Glanz
Schien meine Sonne so auf meine Stirn.
Doch, ach, nur Stunde war sie mein: des Lands
Wolkig larvt sie mir jetzt. Doch dem Gestirn
Nicht grolle meine Liebe: Schmauch umflicht
Die himmlische, wie ird'sche Sonnen nicht?
(33)

Wenn Friedrich Huch auch weniger gesucht und preziös übersetzt als George und wenn seine Sprache auch weniger dicht, gedrängt und schwer ist, so darf man in ihm wohl doch nicht nur einen Nachzügler der bürgerlichen Glätte sehen, sondern er bemüht sich offensichtlich um eben jenes Drittes, das weder extreme Glätte noch extreme Sprödigkeit ist:

George:

Verschlingerin Zeit, stumpf ab des Löwen Klau,
Heiss Erde schlingen eigne süsse Brut!
Den spitzen Zahn aus Tigers Rachen hau,
Langlebigen Phönix brenn in seinem Blut!

Huch:

Verschlingerin Zeit, stumpf du des Löwen Klau,
Die Erde stopf mit eigner, süsser Brut.
Den Reisszahn aus des Tigers Kiefer hau,
Uralte Phönix brenn in seinem Blut! (XIX)

Bei allen, wohl nicht zufälligen Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten, entlastet doch Huch sehr merklich die Verse und nähert sich einer mehr normalen Sprachdichtigkeit; der zweite, bei George überaus komprimierte und überladene, Vers, wird von Huch dadurch entlastet, dass er « make devour » durch « stopfen » wiedergibt; und im dritten Vers findet Huch Platz für den Artikel: « des Tigers ». Oder man vergleiche den Anfang des 31. Sonetts bei George und Huch:

George:

Dein Busen ist mit allen Herzen reich
Die ich gestorben meinte beim Verlust —

Huch:

Dein reiner Busen alle Herzen trägt,
Die ich für tot hielt, seit sie mir geraubt.

Man sieht: Huch hält die Dichtigkeit und Anspruchsfülle der Georgeschen Version offenbar nicht für unbedingt erstrebenswert. Doch bemüht sich Huch offensichtlich auch, nicht zu einer glatten und konventionellen allgemeingültigen Sprache zurückzukehren. Die Sprache und die Bilder werden wieder gleichnishaft, durchsichtig, über sich hinausweisend:

Wie manche trauervolle, heilige Zähre
Stahl meinem Auge treue fromme Liebe,
Sie waren Zoll dem Toten, die nur wären
Wie Fernverschollenes, das in dir nur bliebe.
(XXXI)

Gewiss liegt auch diese Wendung ins fast Mystische nicht im Original; aber man stelle sich einmal vor, Bodenstedt und Fulda hätten das in Shakespeare hineingesehen!

## IV. ANALYSEN UND BELEGE.

### *I. Beispiel: III, 5/6.*

Shakespeare:

For where is she so fair whose unear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry?

Lachmann:

Wo ist die Schöne, die den brachen Schoss
Vom Ackern deiner Eh sich glaubt entehrt?

Regis:

Denn welcher Schönen unbestellter Schooss
Verschmäht den Pflug wohl Deiner Feldwirthschaft.

Bodenstedt:

Wo ist die Jungfrau die es *Dir* gern bliebe,
Nicht freudig Mutter würde *Deinen* Kindern?

Jordan:

So schön ist keine, dass den keuschen Schooss
Sie Dir nicht gern ergäb' als ihren Gatten.

George:

Wo ist die Schöne deren bracher Schoss
Vor deines Anbaus Furchenzug erschrickt?

Fulda:

Wo wär' die Schöne deren Schoss bis heut
Brachliegend dich nicht will zum Säemann haben?

Das Sonett ermahnt einen Jüngling, sich durch Nachkommen fortzupflanzen; in diesen Zusammenhang gehört die

obige Frage, die offenbar ein recht starkes und betontes Bild gebraucht: die Frau als Acker und der Mann als Pflüger. — « Unear'd » ist ein verhältnismässig seltenes Wort, hatte aber wohl für Shakespeare nichts übermässig Anspruchsvolles oder Auffälliges, sondern eher etwas Klangvolles. « husbandry » heisst « Landwirtschaft » oder « Feldbebau », erinnert aber wohl doch mit einem leisen Wortspiel an « husband » (« Ehemann »; übrigens ist in der ganzen Fortpflanzungsreihe nie von « Ehe », sondern eben immer nur von « Fortpflanzung » die Rede).

Lachmann, und mit ihm fast alle andern Uebersetzer, geben « she so fair » durch « die Schöne » wieder, was doch dem Sinn nicht ganz gerecht wird; denn « so fair » hat gewissermassen einen superlativischen Charakter: « selbst die Allerschönste würde dich nicht verschmähn... » (ganz abgesehen davon, dass « die Schöne » im deutschen Sprachgebrauch oft nur so viel heisst wie « das Mädchen » oder « die Frau »). Hier haben wir zunächst ein Beispiel dafür, wie der deutsche Uebersetzer ändern und zusammenfassen muss um Platz zu sparen, weil das Deutsche eben viel mehr Silben hat. Aber dass « so » bei Shakespeare hat auch noch eine logische Funktion; es steht sozusagen für « *so* fair *that* ». Auch diese logische Konsequenz und Schlüssigkeit geht im Deutschen verloren.

Lachmann ändert dann im Folgenden am Bild, wenn er zum Subjekt des Relativsatzes nicht den Schoss, sondern « sie » (die Schöne) macht. Auch wenn Lachmann « husbandry » durch « Eh » übersetzt, so gibt er an Stelle des Wortspiels das fertige Wort, wozu ihn vielleicht die Unmöglichkeit, dieses Wortspiel im Deutschen mitzumachen, zwingt; aber wiederum ändert er das Bild damit; die durchgeführte Metapher aus dem Feldbau ist durch das Wort « Eh » zerstört. — Soweit das in zwei Zeilen möglich ist, zeigt auch diese Probe schon Lachmanns Stil: das apokopierte « Eh »; das mühsame und etwas gedrehte « sich glaubt entehrt ».

Regis hat weitgehend die Krassheit und ganze Ungeschminktheit der Metapher gewahrt: den leisen Anstrich von

national-ökonomischer Fachterminologie, den es vielleicht für uns haben könnte, hat das Wort « Feldwirthschaft » für Regis und seine Zeit sicher noch nicht gehabt. Regis übersetzt auch als einziger das « denn » mit und stellt so den logischen Zusammenhang zum Vorhergehenden her. Aber auch er gibt statt Shakespeares logisch argumentierender Haltung in den beiden Versen (« she *so* fair, whose... », die sich rhythmisch in der Zäsur und in einer gewissen klaren tektonischen Konstruktion der Verse ausdrückt, einen einheitlichen Satz.

Bodenstedts Uebersetzung ist wohl die, in ihrer Weise, interessanteste. Und eigentlich erübrigt sich ein Kommentar. Der Sinn ist ja sehr ungefähr wiedergegeben, aber sonst auch gar nichts. Man muss zugeben, dass Bodenstedt nicht immer so weit geht wie in diesen zwei Versen; aber die Tendenz ist doch dieselbe. Bodenstedt findet Shakespeares Bild anstössig und ändert es. Aber was er dafür setzt, verrät einen bedauerlichen Tiefstand des Geschmacks: « Wo ist die Jungfrau, die es (d. i. Jungfrau!!) Dir gern bliebe »; das ist in Ton und Gesinnung, sprachlich und inhaltlich geradezu vulgär; dass es sich dem Sinne nach auch nur sehr ungefähr mit dem Original deckt, dass « she so fair » und « Jungfrau » keineswegs dasselbe sind, brauche ich wohl nicht erst zu sagen. Der zweite Vers ist überhaupt ein Musterbeispiel einer « interpretierenden » Uebersetzung; denn im Original steht natürlich weder etwas von « Mutter » noch etwas von « Kindern »; Jungfrau, Mutter, Kinder — das ist also herausinterpretiert aus einem Bild bei Shakespeare. — Ich möchte nur noch darauf hinweisen, dass Bodenstedt in beiden Versen weibliche Reime hat.

Jordan, wie Bodenstedt und alle « bürgerlichen » Uebersetzer, « interpretiert », legt klar, verdeutlicht, vereinfacht. Er verwandelt das Shakespearesche Bild in seine oben hinlänglich charakterisierte, feststellende Erzählweise und macht aus der logischen Schlussfolgerung eine Selbstverständlichkeit. Es versteht sich von selbst, dass er das Bild abschwächt und mildert und ver«sittlicht».

Ueber George ist nicht soviel zu sagen, wenn man ihn mit dem Original vergleicht, aber umso auffälliger ist der Unterschied zu den eben besprochenen verbürgerlichenden Uebersetzern. — « Vor deines Anbaus Furchenzug » ist vielleicht doch etwas preziöser als das Original, nicht so sinnlich-krass, sondern mehr ins Intellektuelle gewandt. Bei Shakespeare liegt doch ein sehr realer Vergleich (eine Gleichsetzung) der Ehe mit dem Beackern und Pflügen eines Feldes vor, während diese Gleichsetzung bei George mehr zu einer bloss sprachlichen Metapher wird; die sinnliche Bildlichkeit geht durch die Sprache verloren: « deines Anbaus Furchenzug » ist nicht so sehr ein wirklich gängiger Ausdruck des Feldbaus; auch « brach » kann eine metaphorische Bedeutung haben, ohne so krass an den Ackerbau zu erinnern, wie man wohl bisweilen von den brachliegenden Kräften eines Staatsmannes spricht oder ähnlichen Gleichnissen.

Fulda, zeitlich zwar nach George, aber geistig doch durchaus zu den bürgerlichen Uebersetzern gehörend, ist moralisch freier und durch die Entwicklung der Zeit dem Original gegenüber zu gewissenhaft, um derart unbekümmert zu ändern wie Bodenstedt. Immerhin ändert auch Fulda; zwischen ihm und Shakespeare besteht derselbe Unterschied wie zwischen Ackern und Säen; und darüber, dass das schollenaufreissende Pflügen und Durchackern das kräftigere Bild ist, kann kein Zweifel bestehen. Aber mehr als am Bild verbürgerlicht Fulda an der Sprache: aus dem kraftvollen einmaligen « tillage of thy husbandry » wird das blasse « Säemann »: Fuldas Sprache ist von einer gewissen wohlgefälligen Eleganz, aber eben doch glatte und farblose und leere Bildungssprache. Dass Fulda ändert, geschieht wahrscheinlich wieder aus Platzmangel: er hat « Brachliegend » in den zweiten statt noch in den ersten Vers gebracht und muss nun in dem restlichen Teil des zweiten Verses noch stärker zusammenziehn als das ohnehin schon notwendig ist. *Dass* er abweicht vom Original ist nicht so schlimm wie die Art und Weise dieser Abweichung: « bis heut » fügt er offensichtlich um des Reimes willen ein; statt « disdains » hat er flach « nicht haben wollen ».

*2. Beispiel: Sonett XXIX.*

Shakespeare:

When in disgrace with Fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featur'd like him, like him with friends possess'd,
Desiring this man's art and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;
Yet, in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heavens gate;
For thy sweet love remembered such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.

Lachmann:

Wann, von der Welt Aug' und vom Glück verschmäht,
Einsam ich jamm'r um mein verworfen Theil,
Zum tauben Himmel schrei' unnütz Gebet,
Und mich betracht' und fluche meinem Heil,

Wünsch' andern gleich mich, so im Hoffen keck,
So wohlgestalt, umringt von Freunden so,
Begehre dieses Kunst und jenes Zweck;
Dess ich zumeist geniess', am mindsten froh:

In den Gedanken, mich verachtend ganz,
Sieh, denk' ich dein: mein Leben, wie empor
Die Lerche steigt beim ersten Tagesglanz
Vom düstern Grund, jauchzt laut am Himmelthor.

Der Lieb' Erinnrung macht mich reich und gross,
Dann zu verschmähn den Tausch mit Königsloos.

Regis:

Wenn ich vom Glück verschmäht und Menschenblicken,
Mein ausgestossnes Daseyn still bewein',
Und, mich betrachtend, fluche den Geschicken,
Dass taub der Himmel bleibt bei meinem Schrei'n,
Und wünsch', ich wär an Hoffnungen so reich
Wie Mancher, so befreundet, so geboren,
In Kunst, in Freiheit Dem und Jenem gleich,
Am mindsten froh bei dem, was ich erkoren:
Doch — denk' in solchem Selbstverachtungstraum
Von ungefähr ich Deiner, jauchzt mein Leben
Wie Lerchen, die vom dumpfen Erdenraum
Frühjubelnd sich zum Himmelsthore heben.
So macht Erinnrung an Dein Lieben reich,
Dass ichs nicht hingäb' um ein Königreich.

Bodenstedt:

Wenn ich, von Gott und Menschen übersehn,
Mir wie ein Ausgestossener erscheine,
Und, da der Himmel nicht erhört mein Flehn,
Dem Schicksal fluche und mein Loos beweine:
Wünsch' ich an Hoffnungen so reich zu sein
Wie andre, vielbefreundet, hochgeboren —
In Kunst, in Freiheit Manchen gleich zu sein,
Unfroh bei dem was *mir* das Glück erkoren.
Zur Selbstverachtung treibt mich fast mein Sorgen,
Doch denk' ich Dein, ist aller Gram besiegt —
Der Lerche gleich ich dann, die früh am Morgen
Helljubelnd auf zum goldnen Himmel fliegt.
So macht Erinnerung an Dein Lieben reich,
Dass ich's nicht hingäb' um ein Königreich.

Jordan:

Wenn ich nach Trost für mein verachtet Loos,
Für meines Standes Schimpf in Thränen suche,
Zum tauben Himmel schreie hoffnungslos,
Mich selbst betrachtend mein Geschick verfluche

Und Anderen ihr hoffnungsreiches Leben,
Ihr Aussehn, ihren Freundeskreis beneide,
Dem seine Kunst und dem sein thätig Streben,
Mir aber meine beste Lust verleide,

So komm' ich mir beinah verworfen vor.
Dann — denk ich Dein — und wie die Lerche singt,
Wenn sie dem Staub im Frührot sich entschwingt,
So jauchzt mein Geist am offnen Himmelsthor.

In deiner Liebe bin ich reich und gross
Und tausche nicht mit eines Königs Loos.

George:
Wenn ich verbannt von Glück und Menschenblick
Bewein allein mein Ausgestossnen-Los,
Mich selber sehend fluche dem Geschick,
Zum tauben Himmel schreie aussichtslos:

Möcht ich wie einer sein mit Freunden viel,
Wie er geformt, wie er von Hoffnung voll
Und wünsche eines Kunst, des andern Ziel —
Dess mindest froh was meist mich freuen soll.

In solchem Sinnen fast mich selbst verachtend
Fällst du mir plötzlich ein: ich steig empor
Und, wie die Lerche mit dem Frührot trachtend
Aus trüber Erd, lobsing am Himmelstor.

Dein, süsse Liebe, Denken bringt solch Glück...
Nun weis ich Tausch mit Königen zurück.

Fulda:
Beklag', ein Stiefkind des Geschicks und Lebens,
Ich einsam, dass ich ausgestossen bin,
Schrei' auf zum tauben Himmelszelt vergebens
Und seh', mein Los verfluchend, auf mich hin;
Wünsch' ich mir eines Glücklicheren Gaben,
So schön zu sein, von Freunden so begehrt,
Des einen Kunst, des andern Macht zu haben,
Nichts minder schätzend als was höchst mir wert,
Und weckt solch Sinnen fast mir Selbstverachtung,
Dann denk' ich selig dein und send' empor
(Gleichwie die Lerche sich aus Erdumnachtung
Ins Frührot schwingt) mein Lied zum Himmelstor.
Macht mich so reich doch deine Liebesnähe,
Dass ich den Tausch mit Königen verschmähe.

Wir haben über den Stil des Originals schon gelegentlich gehandelt: über den Fluss, den Schwung, den Rhythmus der Verse, über das schnelle Hineilen, das innere Tempo der ersten zwei Quatrains, dann die Gegenbewegung im dritten Quatrain noch mit gleichem Schwung. Wir haben gezeigt, wie dieser Fluss und Schwung der Verse gegliedert wird durch neue und frische Impulse: zuerst sind es die Aufzählungen mit « and » und dann die aneinander sich reihenden Partizipialkonstruktionen; jedes « and » und jedes Partizipium gibt einen neuen Antrieb. Aber wir haben andrerseits auch hervorgehoben, dass trotz dieser Gliederung und Tektonik, die neuen Antriebe die Bewegung nicht aufhalten, sondern sie in sich aufnehmen und fortführen; wir verglichen die Bewegung dem Gleiten eines Bootes, dessen Lauf von gliedernden Ruderschlägen getrieben wird. Die neuen Antriebe sind auch keine Stösse und die Bewegung ist keine stossend vorwärtsgetriebene. Dieses Fliessen der ersten acht Verse, und dann — nach dem « yet » — der folgenden vier, ist nur möglich durch eine lineare, gradlinige, ungebrochene Führung ohne Einschübe oder Ablenkungen: es ist ein Fortschreiten, nicht ein Umkehren oder Abbiegen. Und dieses Fliessen ist zweitens nur möglich durch eine normale Sprach«dichtigkeit», die eben ein Gleiten und Fliessen und schnelles Tempo gestattet. Im Couplet wird die Sprachdichtigkeit dann auffallend grösser, das Tempo langsamer; hier stossen und reiben sich die Worte aneinander; jetzt wird aus den schwungvoll vorgetragenen Quatrains die Folgerung gezogen und das muss kurz, gedrängt, inhaltsschwer geschehen.

Wie verhalten sich nun die Uebersetzungen zu diesem rhythmischen Bild? — *Lachmann* hat eine viel zu grosse Sprachdichtigkeit um den Schwung und das Fliessen des Originals zu erreichen; man beachte nur die Schwere und Gedrängtheit in den ersten vier Versen. Aber auch die Gradlinigkeit im dritten Quatrain hat Lachmann nicht mehr, die die Voraussetzung für den Schwung des Originals ist. Schon die harte und durch Apokopierungen und Elisisonen beschwerte Sprache hindert bei Lachmann den rhetorischen

Schwung und Glanz, den das Original besitzt (Sprachliches ist eben vom Rhythmischen nicht zu trennen). Doch nicht nur den Schwung lässt Lachmann vermissen, sondern er zerstört auch die Gliederung, die Tektonik, die Statik der Verse. Gewiss, auch er hat Zäsuren (besonders in der zweiten Stanze); aber sie sind mehr grammatikalisch als rhythmisch, sie sind nicht der Drehpunkt auf dem die beiden Vershälften « balanzieren »; sie polarisieren den Vers nicht, wie sie es bei Shakespeare tun; in dem Vers « Und mich betrach't / und fluche meinem Heil » fehlt jene spezifische Gleichgewichtslage Shakespearescher Sonetten-Verse: « And look upon myself / and curse my fate ». — Auch *Regis*, wie wir das ja als generelles Merkmal aller romantischen Uebersetzer festgestellt haben, hat Shakespeares polarisierende Zäsuren und tektonische Gliederung nicht. Aber er hat Shakespeares Schwung und Glanz und Fluss, nur eben statt der tektonischen Gliederung eine durchgehende Dynamik. Er, als einziger, verbindet Vers 4 und 5 durch ein « und » erreicht damit die starke zusammenschweissende Wirkung des Englischen. Das Tempo, die innere Schnelligkeit der Verse gibt Regis auch gut wieder, obwohl nicht mit genau denselben Mitteln wie das Original: die kurzen aufeinanderfolgenden, schlagartigen Sätze und Satzteile sind bei ihm anders verteilt als bei Shakespeare (eben nicht tektonisch: « ... so befreundet, so geboren. In Kunst, in Freiheit Dem und Jenem gleich »). Ueberhaupt ist Regis ja derjenige, der den Schwung und den Glanz und die Virtuosität Shakespeares am ehesten erreicht, wenn schon George und Lachmann (und auch Fulda) wörtlicher und getreuer übersetzen als er. — *Bodenstedt* ist von Regis abhängig, den er sprachlich wohl ziemlich stark ändert, dessen Rhythmus er aber in den ersten acht Versen beibehält (er ersetzt « so befreundet, so geboren » durch die Intensiva « vielbefreundet, hochgeboren »); aber er ändert grundlegend, wenn er den vom ersten zum achten Vers durchgehenden Zug zerbricht und in Vers 5 den Nachsatz beginnen lässt; ganz unmerklich wird der Schwung durch diese kleinen Aenderungen mehr in einen gewöhnlichen Erzählton umgeändert; das wird am deutlichsten in der

dritten Stanze: Lachmann hatte hier schwere, verschachtelte, ineinandergeschobene, abgehackte Sätze; Regis hatte Shakespeares lyrischen Schmelz und beredten Schwung; Bodenstedt hat eine nüchtern-prosaische und banale Tatsachenfeststellung (die übrigens wieder ein typisches Beispiel für die bürgerlich-interpretierende Uebersetzungsart ist): « Zur Selbstverachtung treibt mich fast mein Sorgen, Doch denk ich Dein, ist aller Gram besiegt ». Auch der Vergleich mit der Lerche ist bei Bodenstedt platt geschlagen und — ebenfalls in nüchternstem Erzählton — hinten drangehängt. — Noch auffälliger herrscht im Rhythmus und Klang und Stil dieser Erzählton bei *Jordan:* « Wenn ich andern ihr hoffnungsreiches Leben, ihr Aussehn, ihren Freundeskreis beneide, so komm ich mir beinah verworfen vor », und dann nicht etwa entgegensetzend, sondern nüchtern fortfahrend: « dann denk ich dein und... » Doch das betrifft schon nicht mehr den Rhythmus, sondern auch die Wortwahl und die Diktion.

Wie verhalten sich die Uebersetzer zu Shakespeares tönender und glanzvoll-rhetorischer Sprache?

Wir sahen, dass der deutsche Uebersetzer Silben einsparen muss und dass ein Mittel dazu die Zusammenziehung mehrerer Worte zu einem Wort oder Wortkompositum ist. So wird « outcast state » bei den romantischen Uebersetzern zu « mein verworfen Theil » (mit der Lachmannschen Härte und Sprödigkeit) oder zu « mein ausgestossnes Daseyn » (bei Regis); die bürgerlichen Uebersetzer vereinfachen und glätten zu einem blossen « ausgestossen » (Bodenstedt, Fulda; Jordan interpretiert überhaupt frei etwas von « Standes Schimpf » in Shakespeare hinein); George übersetzt mit einer gewissen Preziosität: « Ausgestossnen-Los ». « Sweet » in v. 13 wird von allen Uebersetzern weggelassen ausser von George, der aber diese Treue mit einer Härte erkaufen muss. — Bei diesen Zusammenziehungen zeigt sich besonders gut die erwähnte sprachschöpferische Art von Regis: « in these thoughts myself almost despising » wird übersetzt durch « Selbstverachtungstraum » und « sings hymns at break of day » durch « frühjubelnd », beide Wortschöpfungen sind an

sich weder auffällig noch störend oder gesucht, und Regis gewinnt dank ihnen den Platz, der es ihm erlaubt, ohne harte sprachliche Unebenheiten zu übersetzen. Aber beide Ausdrücke sind doch in gewissem Sinne « romantisierend », d. h. mit einem starken Gefühlston und Stimmungsgehalt; überhaupt sind ja die Verse 9-12 bei Regis deutlich verinnerlicht und verseelt und mit subjektivem Gefühl durchsetzt. « Sullen earth » hat mehr von einer objektiven Beschreibung, « dumpfer Erdenraum » mehr von dem subjektiven Gefühle dessen, der — in Gedanken an seine Liebe — sich innerlich erhebt.

Was die Schwierigkeit des einsilbigen Reims im Deutschen betrifft, so ist es ganz im Sinne der Georgeschen Originaltreue, wenn George den einzigen zweisilbigen Reim Shakespeares (despising : arising) an derselben Stelle ebenfalls durch einen zweisilbigen Reim (verachtend : trachtend) nachbildet. Lachmann ist — sozusagen — noch originaltreuer als das Original und gibt auch diesen Einen weiblichen Raum durch einen männlichen wieder. Regis vermeidet wieder die im höheren Sinne untreuen Härten, die mit dem männlichen Reim verbunden sind, und setzt einfach an mehreren Stellen weibliche Reime ein. Bei Bodenstedt ist wohl besonders auffällig, aber auch besonders hohl-klingend und dilettantisch und un-Shakespearisch der gleitende Reim « reich zu sein : gleich zu sein »

Auch an den sprachlichen Unterschieden in dem vorliegenden Beispiel zeigen sich die Unterschiede der Uebersetzer. Lachmann, der wissenschaftliche und philologisch treue Uebersetzer, hat auffallend viele harte Elisionen und undeklinierte Adjektive. Regis kommt auch irgendwie im Klang, in der Sprach-Melodie, in der Wort-Assoziation dem Glanz und dem Gefühlston des Originals nahe, wenn er auch, wie wir gesehen haben, verinnerlicht. Doch gerade die Musikalität und sprachliche Volltönigkeit des Originals (als auf einen von vielen Zügen sei darauf hingewiesen, dass Shakespeare fast nur volle betonte Vokale hat) geht bei den bürgerlichen Uebersetzern Bodenstedt, Jordan, Fulda verloren: sie haben mehr oder minder alternierende Verse mit unter-

tonigen oder klanglosen Vokalen, sie haben nichts von der Volltönigkeit der Worte, an deren Stelle sie eine fast banale und sehr abgeblasste Allgemeinheits-Sprache setzen. — Bei Bodenstedt ist es bezeichnend, wie er doch unbedingt beabsichtigt « Gott » statt « Glück » setzt: kein Reim und kein Vers zwingt ihn dazu: es ist eben die Wendung zum Ton des 19. Js. Auch « mir wie ein Ausgestossener erscheine » ist eine Abschwächung und Trivialisierung dem Original gegenüber; ebenso « Flehn » für « cries » und «nicht erhören » für « trouble deaf heaven with bootless cries »; auch wo Bodenstedt Regis übernimmt und ändert, ist es fast immer zum Banaleren und Gebräuchlicheren: « Manchen » statt « Dem und Jenem » und statt « this man and that man »; « unfroh bei dem, was mir das Glück erkoren » ist eine völlige Abweichung von Shakespeare, die die Antithese vernichtet und ausserdem den Gehalt an Selbstverachtung grotesk missversteht, wenn Bodenstedt hier das « Glück » einführt, aber offenbar will er das, was das « Glück *mir* erkoren », mit dem kontrastieren, was das « Glück *andern* erkoren », also verdeutlichen und erklären, was Shakespeare meint; ein typischer Zug bürgerlich-interpretierender Uebersetzung. Vers 9-12 ist eine freie Umschreibung des Shakespeareschen Sinns, aber keineswegs von derselben dichterischen Kraft oder dem gleichen sprachlichen Schwung wie Shakespeare. Der « goldene Himmel » in seiner Abgebrauchtheit ist ebenfalls kennzeichnend für die Schablonenhaftigkeit Bodenstedts, der diese stehende Verbindung unbedenklich in Shakespeare hineinnimmt. — Fulda ist der weit geschicktere Versemacher und bleibt dem Wort- und Sinn-Gehalt weit näher. Sein « Stiefkind » ist aus einer bürgerlichen Atmosphäre, die gar nicht zu Shakespeare passen will; auch « Leben » ist formelhafter, abgebrauchter, alltäglicher als « men's eyes »; alltäglich ist « dass ich ausgestossen bin » (siehe Regis!); überhaupt wird man bei Fulda nirgends etwas Unalltägliches finden, wie es doch zweifellos bei Shakespeare reichlich zu finden ist. — Lachmann und George kommen im Grunde zu sehr ähnlichen Versen; beide übersetzen hart und spröde; beide sind « treue » Uebersetzer; nur geht George

eben noch einen Schritt weiter und macht aus der Uebersetzer-Not eine Tugend, indem er Sprödigkeit und Härte zum dichterischen Prinzip erhebt. (Während die bürgerlichen Uebersetzer gerade nach Glätte und äusserer Eleganz strebten). Wenn man Georges erste Zeile mit Regis vergleicht, so wird man feststellen, dass bei absolut gleichem Sprachmaterial (nur « verbannt » an Stelle von « verschmäht ») George preziöser ist; dahin wirkt schon einmal der anspruchsvolle Singular « Menschenblick » statt des Plurals, dann — unterstützt durch das dreimalige « ei » in Vers 2 — der Binnenreim « Blick : Glück ». Interessant ist auch, die Verse 11—12 bei George und Regis zu vergleichen: Lerchen, die sich zum Himmelthore « heben », sind mindestens so ausser-alltäglich wie Lerchen, die aus trüber Erde « trachten »; bloss dass Regis — wenn man so will — « glatt » ist, unanstössig, man liesst gewissermassen darüber hinweg (wie im Original!), während George aufdringlich, prunkend, anspruchsvoll ist.

---

*3. Belege:*

1)

Regis: « tame to sufferance » — « leidenszahm »; imprisoned absence » — « Kerkerferne » (LVIII); « self-substantial » — « selbstwesentlich » (I); « whom she (i. e. Nature) best endowed » — « ihre Bestbegabten » (XI); « sensual fault » — « Sinnenschuld » (XXXV); usw.

George, wie später gezeigt wird, bemüht sich, für jedes Wort im Original auch das entsprechende in der Uebersetzung zu bringen; immerhin finden sich auch bei ihm zahlreiche Beispiele: « Famous'd for worth » — « kampfbegabt » (XXV); « with travel tired » — « reise-matt » (XXVII); « tender embassy » — « liebesboten-dienst » (XLV); « love's rite » — « liebe-gottesdienst » (XXIII); « strength's abundance » — « stärke-übermass » (XXIII); etc.

Fulda: « thoughts of love » — « Liebesträume » (XXXIX); « happy plight » — « Frohsinn » (!) (XXVIII); « steep-up heavenly hill » — « Himmelshöhn » (VII); usw.

2)

...Were an all-eating shame, and thriftless praise
(II)
When I do count the clock that tells the time...
(XII)

(hier balanzieren die Betonungsgruppen « count the clock » und « tell the time »),

Who plead for love and look for recompense
(XXIII),
And trouble deaf heaven with my bootless cries
(XXIX)

(hier balanzieren « deaf heaven » und « bootless cries »; dass eine Gruppe Adjektiv-Substantiv einer anderen Gruppe Adjektiv-Subtsantiv gegenübersteht, ist ein sehr häufiger Fall der beschriebenen Gleichgewichtslage, man vgl. etwa LXI,2; LXIV,4,7; XC,7; etc.)

They live unwoo'd, and unrespected fade
(LIV),
The coward conquest of a wretch's knife
(LXXIV),
The barren tender of a poet's debt
(LXXXIII),
For I have sworn deep oaths of thy deep kindness
(CLII)

(hier der Versanfang gleichsam nur ein Auftakt, um dann die beiden Betonungsgruppen « *deep* oaths » und « *deep* kindness » einander gegenüberzustellen: ein Beispiel, wie der Eindruck des « Balanzierens » auch dann noch hervorgerufen werden kann, wenn die erste Vershälfte an und für sich soviel länger ist),

For compound sweet foregoing simple savour
(CXXV),
As subject to Time's love, or to Time's hate,
Weeds among weeds, or flowers with flowers gather'd
(CXXIV),
Just to the time, not with the time exchanged
(CIX),
Made old offences of affections new
(CX),
...Than public means, which public manners breed
(CXI),
On whom frown'st thou that I do fawn upon?
(CXLIX),
Nor double penance, to correct correction
(CXI),

Doch die Beispiele mögen genügen; sie liessen sich ins Unermessliche vermehren.

3)

So lange mind'stens wie Natur erhebt
Gehirn und Herz mit frischem Lebensblut
Bis jedes in Vergessenheit begräbt
Sein Theil von dir, dort dein Gedächtnis ruht.

Der Sinn ist: « Dein Gedächtnis ruht in meinem Sinn und Herz so lange Natur diese mit frischem Blut am Leben erhält; bevor *sie* dich nicht vergessen, kann dein Gedächtnis nicht untergehen ». Diese aus mehreren klaren Teilen bestehende Gedankenfolge ist bei D. Tieck zusammengezogen, vereinheitlicht, durcheinander geschoben, zu einem einzigen Gedanken zusammengepresst: statt klarer Vielheit zur Einheit verwoben. Dagegen Shakespeare:

Or at the least so long as brain and heart
Have faculty by nature to subsist;
Till each to ras'd oblivion yield his part
Of thee, thy record never can be missed.
(CXXII)

Jetzt sieht man, wie D. Tieck zwei deutlich getrennte Sätze vereinheitlicht hat, wie sie das Logische verunklart hat. Neben Shakespeares logischer Klarheit und Tektonik steht eben die romantische Atektonik mit Verunklarung der logischen und Verschleierung der syntaktischen Beziehungen:

O dass Erinnrung um die Blicke wend'te,
Seit tausendmal den Lauf die Sonn' umkreist,
Dein Bild im ält'sten Buch mir zeigen könnte,
Wo sich zuerst in Zeichen grub der Geist.
(LIX).

In dem folgenden Beispiel sind alle Sätze bei Shakespeare klare Vordersätze einer Kondition; bei Dorothea Tieck wechseln Wenn-Sätze mit konditionaler Inversion und mit normaler Wortstellung, so dass der ganze Bedingungs-Charakter und die Gleichgeschaltetheit der Sätze verunklart wird:

Sagt mir die Uhr den schnellen Flug der Stunden,
Und wenn ich Tag in Nacht versunken seh',
Traur' ich dass Lenz und Blüthezeit verschwunden
Und braune Locken überdeckt mit Schnee.
Steht kahl der Baum, den Blätterschmuck geziert,
Der Heerden vor der Sonne Gluth bewahrt,
Und Sommers Grün in Garben eingeschnürt
Auf Bahren liegt, mit stachlicht, weissem Bart:
Dann...

Ganz ähnlich ist es im 15. und im 47. Sonett, in LII, 5-8; wir haben Anakoluthe, Brüche, Konstruktionswechsel: « Wenn ich einsam wein' ..., ich blick' auf mich », statt « wenn ich wein', blick' ich » (also Fehlen der Inversion) (XXIX); « Gleich einem Vater, der erlabt, so ich, gelähmt, finde » statt « gleich einem Vater, finde ich » (XXXVII). Dorothea Tieck fängt an (CXLIII): « So wie die Hausfrau läuft... », bricht dann aber plötzlich ab und fährt fort: « Ihr Kind setzt sie zur Erd', und strebt... » (Shakespeare: « As a housewife runs, sets down and makes... »); oder sie reiht aneinander: « Wenn sein Blut verkühlt, die Wangen bleichen, die Stirn sich furcht... », aber statt dann fortzufahren: « der Lebenstag in trübe Nacht versinkt » sagt sie plötzlich mit unbegründeter Inversion : « versinkt sein Lebenstag... » als würde bereits der Nachsatz anfangen. Aber die Beispiele sollen genügen.

4)

« Kind und Enkel » (posterity, VI); « lebst und blühst » (living, VI); « nicht Sorg und Vorsicht » (unprovident, X); « Ehr' und Pracht » (honour, XIII); « süss und mild » (yet unset, XVI); « Kleid und edler Schmuck » (seemly raiment, XXII); « Lieb und Treu » (love, XXXVI); « Ehr' und Achtung » (honour, XXXVI); « so herrlich, hold und schön » (too sweet, XXXVIII; man beachte die « Verinnerlichung »); « grüss und blitzt » (greet, XLIX); « Lieb und Treu » (true love, LXI); « so süsser Trost, so holdes Licht » (such fair assistance, LXXVIII); usw. usw.

5)

IV, 8; V, 3; VI, 9-10; XXX, 9-12!!; XXXII, 10.

6)

Werke : Zwecke (XX); offen: durchbrochen (LXI); erinnert : gelindert (CXX); Stilistische Dinge wie « cheered and checked » sucht George durch « erquickt, erstickt », « making their tomb the womb » durch « Zu Gruft der Grund » (LXXXVI) nachzubilden.

7)

IX: « gehört sie » : « zerstört sie »; oder die Folge von weiblichen Reimen in CXVIII, die George wiedergibt: « satt

macht » : « Brühe » : « matt macht » : « Mühe ». — Auffallend und eine Ausnahme ist die Ersetzung der gekreuzten Reime durch umschliessende in LXIV.

8)

V, 4 ff.: « Greulích », « Schönheít », « Kahlheít »; VI, 11: « ... wenn deine Zeit um íst »; XCIII, 7: « Chroník »; LI, 1: « langsám »; etc.

9)

Zweisilbige Senkungen finden sich in fast jedem Sonett: I. 3; II, 4, 7; III, 7; VI, 3 (!), 6; VII, 3/4; XXXVIII, 13 (!); etc., etc.

10)

III, 8!; V, 7/8, 11/12; XIV, 10; XXII, 2, 10; XXIX, 9-12; XXXI, 8; CXIV, 1/2; LXXVI, 13/4; XCIX; CIX, 10; usw., wobei immer zu beachten ist, dass eine Partizipialkonstruktion im Englischen nicht so « sprunghaft », abgerissen wirkt wie im Deutschen.

## BIBLIOGRAPHIE.

Die Bibliographie ist chronologisch. Bücher, die ich nicht gesehen habe, sind mit einem * versehen. — An bibliographischen Hilfsmitteln seien genannt: Ludwig Unflad « Die Sh.-Literatur in Deutschland », München 1880; Sachs im Sh.-Jhb. XXV; Walther Ebisch und L. L. Schücking « A Sh. Bibliography », Oxford 1931.

Sonette nach Sh., von K. In: Polychorda, eine Zs. hrsg. v. August Bode. Hefte 1, 2, 4, 6. Penig 1803.

K. — Karl F. Ludwig Kannegiesser (1781-1861). Vgl. Goedeke VII, 711 und 786. — Uebersetzt sind die Sonnette 100, 128, 154, 145, 102, 39, 60, 76. — 1, 2, 7, 12, 16, 28, 79, 81. — 143, 106, 104, 98, 97, 96, — 9, 14, 18, 15.

X***Z.: Sonett. Nach Sh. In: Musenalmanach für das Jahr 1808, hrsg. v. Leo Freiherrn von Seckendorf. S. 146.

X***Z. = Seckendorf? — Es handelt sich um eine verhältnismässig getreue Uebersetzung des 12. Sonetts.

Sh. s. Sonette, übers. v. Karl Lachmann. Berlin 1820.

Dazu: Leitzmann, K. Lachmann als Sh.-Uebersetzer. In: Sh.-Jhb. LVI (1920), S. 73-89.

Ludwig Tieck: Ueber Sh.s Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung derselben. In: Taschenbuch Penelope für das Jahr 1826, hrsg. v. Th. Hell. Leipzig 1826.

Die Proben darin von Dorothea Tieck. Vgl. den Artikel « Ludwig Tieck » v. Wilhelm Bernhardi in der A.D.B. und Goedecke, Gr. VI², 1898, S. 40, Nr. 84. — Die hier nicht als Proben gegebenen Uebersetzungen Dorotheas finden sich in einer Reinschrift im Tieck-Nachlass der Preussischen Staatsbibl., Kasten Nr. 17.

Henry Lüdeke; Ludwig Tieck und das alte englische Theater, ein Beitr. z. Gesch. d. Romantik. — Dt. Forschungen, hrsg. von Friedr. Panzer und Julius Petersen, Heft 6, Frf. a. M. 1922.

Darin S. 314 f. L. Tiecks Rohübersetzung des 18. Sonetts. Vgl. auch den folgenden Titel.

Ludwig Kahn: Ludwig Tieck als Uebersetzer von Sh.s Sonetten. In: « Germanic Review » IX (1934), p. 140-42.

Darin: Tiecks Rohübersetzung des 1. und 2. Sonetts.

W. Sh.s sämtliche Gedichte, übers. v. Ed. v. Bauernfeld und A. Schumacher. Wien 1827.
Die Sonette darin übers. v. Andreas Schumacher.

Sh.s Gedichte. Uebers. v. Dr. R. S. Schneider. 2 Bdchn, als Supplementband I und II von « Sh.s sämtliche Schauspiele, hrsg. v. Meyer. Gotha 1834 ».
Abgedruckt in: W. Sh.s sämtliche Werke. Dt. Volksausgabe. Neu durchgesehen u. m. e. Biogr., Einleitgn. z. sämtl. Stükken u. e. Spruchregister hrsg. v. Max Moltke. In 1 Bd. Leipz. o. J. (1865 oder 1866).

W. Sh.s sämtliche lyrische Gedichte: I. Sonette. — In: « Sh.-Almanach, hrsg. v. Gottlob Regis. Berlin 1836 ».

* W. Sh.: Sämtliche Werke in einem Band. In Verein mit mehreren übers. u. hrsg. v. Julius Körner. Schneeberg 1836.
Darin: « Vermischte Gedichte », übers. v. K. Richter. — Unflad, S. 5. — Vgl. den folgenden Titel.

* W. Sh.: Gedichte. Uebers. v. K. Richter. In: Sh., sämtliche poetische Werke, nebst dessen Leben. Neu übers. 3 Bdchn. Wien 1839.
Unflad. S. 13. — Vgl. den vorhergehenden Titel.

Nachträge. Zu Sh.s Werken von Schlegel und Tieck. Uebers. v. Ernst Ortlepp. 4 Bde. Stuttgart 1840.
Darin in Band 3, S. 193-272: Sonette.

W. Sh.s sämtliche Gedichte, im Versmasse des Originals übers. v. Emil Wagner. Königsberg 1840. In: W. Sh.s sämtl. Werke übers. v. A. W. Schlegel und L. Tieck. Königsberg 1840.
Emil Wagner = Ludwig Reinhold Walesrode.

Georg Gottfried Gervinus: Shakespeare. 4 Bde. Lpzg. 1849/50.
Im 2. Bd. neben den Prosaumschreibungen einiger Sonette auch eine poetische Uebersetzung des 87. Sonetts (S. 393/4). — In der 3. Aufl. (2 Bde, 1862) sind poetische Uebersetzungen für die Prosaumschreibungen eingetreten bei den Sonette 29 und 49 (I, S. 577-79).

Sh.s Gedichte. Dt. v. Wilhelm Jordan. Berlin 1861.

William Shakespeares Sonette, in dt. Nachbildung von Friedrich Bodenstedt. Berlin 1862.
Zahlreiche Auflagen. Volksausgaben. Nachdrucke; z. B. in: « Sh., die dram. Werke u. Sonette, hrsg. u. eingel. v. Karl Martin Schiller », Lpzg. 1927, Bd. 12, S. 131-202; und in: « Sh. sämtl. Werke, übers. v. A. W. v. Schlegel, L. Tieck, E. Wagner, Fr. Bodenstedt, K. Simrock; nach d. Orig. Texten neu rev. u. hrsg. v. Chr. Christiansen » Hamburg 1927, Bd. 10, S. 205-73.

Sh.s Sonette, übers. v. F.A. Gelbcke. Hildburghausen 1867. (Bibl. ausländ. Klassiker i. dt. Uebertragung, Bd. 52).
Auch: Dasselbe, Leipzig (Verl. d. bibl. Instituts), o. J. — Die Sonette sind von Gelbcke ebenfalls übers. in Band 10 von « W. Sh.s dram. Werke u. Sonette in neuen Orig.-Uebers. v. F. Dingelstedt, W. Jordan, L. Seeger, etc. 10 Bde., Hildburghausen 1867-71 ».

Sh.s Gedichte, dt. v. Karl Simrock. Stuttgart 1867.

Sh.s Sonette, übers. v. Hermann Freiherr von Friesen, Dresden 1869.

Sh.s Sonette, dt. v. Benno Tschischwitz. Halle 1870.

Sr.s Sonette, übers. v. Otto Gildemeister. Mit Einleitg. u. Anmn. Leipzig 1871 (2. Aufl. 1876).

* F. A. Leo: Gedichte. Berlin 1872.
Darin übers. Sonett 18, 40, 71, 76. — Vgl. Sachs.

Sh.s Southampton Sonette, dt. v. Fritz Krauss. Lpzg. 1872.
Dazu: Sh.-Jhb. VIII, S. 365.

Probe einer Uebersetzung Sh.scher Sonette. Von O. Guttmann. Programm, Hirschberg 1875.

Gedichte von W. Sh., ins Dt. übertr. durch A. v. Mauntz. Berlin 1894.

Die Sonette von W. Sh., ins Dt. übertr. v. Alexander Neidhardt. 2. Aufl. Leipzig 1902.
Rec.: Sh.-Jhb. 40 (1904), S. 295-8, Meyerfeld.

Sh.s Sonette, übers. v. Max Joseph Wolff. Berlin 1903.
Auch in: Sh.s Werke, hrsg. v. W. Keller, Bongs Goldene Klassikerbibliothek; und in: Sh.s Werke, übertr. nach Schlegel-Tieck von M. J. Wolff, Berlin: Volksverband der Bücherfreunde (1926). — Rec.: Sh.-Jhb. 40 (1904) S. 295-8, Meyerfeld.

Sh.s Sonette, übertr. v. Eduard Sänger. Jubiläumsgabe 1609-1909. Leipzig 1909. (Bibliophile Ausgabe! — 2. Aufl., 1914. Neue Ausgabe, Leipzig 1923).
Auch als 6. Buch der Ernst Ludw. Presse, Leipz. 1913, und als Durck des Kreises graphischer Künstler und Sammler, mit einer Vorrede von Bruno Erich Werner, und mit 10 Holz-Schnitten, Leipz. 1922. — Rec.: Sh.-Jhb. 46 (1910), S. 266-8, M. Gothein; Beibl. 22 (1911), S. 242-6, L. Petry.

Sh. / Sonette. Umdichtung von Stefan George. Berlin 1909. (Mehrere Auflagen).
Teilweise vorher in den « Bl. f. d. Kunst ». Dasselbe, vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim, in: St. George / Gesamtausgabe der Werke / Endgültige Fassung, Band XII, Berlin 1931. — Auch in Sh. i. dt. Sprache, hrsg. v. Friedrich Gundolf; neue Ausgabe, Berlin 1922, Bd. 6, S. 333-411. — Angezeigt durch Alois Brandl, Herrigs Archiv 122 (1909), S. 212. — Besprochen: Sh.-Jhb. 46 (1910), S. 266 bis 268, M. Gothein; Beibl. 22 (1911), S. 242-6, L. Petry; Zs. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 5 (1910), S. 265-9, B. Vallentin. — Vgl. auch E. Deckner, Beibl. 37 (1926), S. 271-86, u. F. Gundolf, Die Zukunft XVIII (1910), S. 65-8.

Die schönsten Sonette W. Sh.s. Uebers. u. erl. v. A. Baltzer, Wismar 1910.
Rec.: Arch. f. d. neueren Sprachen 124, 217.

Sh.s Sonette, erl. v. Alois Brandl, übers. v. Ludwig Fulda. Stuttgart und Berlin 1913 (Neue Ausgabe 1925).
Rec. (meist zu Brandls Anmn.): Sh.-Jhb. 50 (1914), S. 182 bis 184, M. Förster; Engl. Studien 49 (1915), S. 161, M. J. Wolff; Beibl. 37 (1926), S. 271-86, E. Deckner; Die Geisteswissenschaften, Jhg. 1 (1913-14), S. 287-92, L. L. Schükking. — Karl Arns: Ueber die Kunst der Uebersetzung englischer Verse. Z. f. franz. u. engl. Unterricht XX (1921), S. 12-27. — Leon Kellner: Sh.s Sonette, Engl. Studien 68 (1933), S. 57-80.

Sh.: Das 43. Sonett. Nachdichtg. v. Hedwig Lachmann. In: Ges. Gedichte v. H. Lachmann. Eigenes u. Nachdichtungen. Potsdam 1919, S. 170.

Sh. / Sonette. Ins Dt. übertr. v. Friedrich Huch. München 1921 (Begrenzte Auflage!).
Nur 33 Sonette. — Rec.: Sh.-Jhb. 58 (1922), S. 126, W. Keller.

Sh.: Sonette (Ueberblick und Auswahl), von versch. Uebers. In: der unbekannte Sh. Eine Auswahl aus Sh.s Werken, hrsg. v. A. Ritter. Berlin 1922.

* Sh., Sonette an den geliebten Knaben. Dt. Nachdichtungen v. H. D. Sierck. Mit 4 Orig.-Radierungen von J. Eberz. Hamburg (A. Harms) 1922. (Die Drucke der schönen Rarität, Druck 2).

Sh.s Sonette, dt. v. Emil Ludwig. Handpressendruck der Officina Serpentis. O. O., o. J. (Berlin 1923).
Auch in: Sh.s sämtl. Werke, neu bearb. v. Julius Bab u. Dr. E. Levy, Bd. 9, S. 405-504, Stuttgart (1924).

* Sh., Fünfzig Sonette, frei übertr. v. Ernst Steinmann u. Olga v. Gerstfeldt. Als Manuskript gedruckt. Leipzig 1923.

Wilhelm Marschall, Aus Sh.s poetischem Briefwechsel. Heidelberg o. J. (1926).
Darin Uebersetzungen der Sonette: 2, 22, 126, 104, 67, 71, 95, 121, 57, 61, 41, 33, 34, 35, 36, 39, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 91, 94, 97, 98, 111, 59, 60, 124, 125, 77, 122; und zwar in dieser Reihenfolge. — Rec.: Engl . St. 63 (1928), S. 110 bis114, M. J. Wolff; Beibl. 38 (1927), S. 248-53, Elise Deckner.

Sh.: Sonette und andere Dichtungen. Uebertr. v. Therese Robinson. München 1927 (Georg Müllers Zwei-Mark-Bücher).
Auch in: Sh.s sämtl. Werke, hrsg. v. L. L. Schücking. Bd. 10, München 1929.

Sh.s Sonette, ins Dt. übertr. u. hrsg. v. Prof. Dr. Karl Hauer. Graz 1929.
Rec.: Sh.-Jhb. 66 (1930), S. 211, W. Keller; Beibl. 41 (1930), 1. 136-40, E. Groth: Dt. Litztg. 3. Folge, 1. Jhg. (1930), Spalte 2469/70, K. Arns ; Engl. Stud. 66 (1931), S. 115-6, Max J. Wolff.

Die Sonette von W. Sh., übertr. u. erl. v. Otto Hauser. Wien 1931.

W. Sh.s Lied an die Schönheit. Eine Uebertr. der Sonette v. Beatrice Barnstorff-Frame. Paderborn 1931.

Sh.s Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. Wien 1933.
Vgl. Richard Flatter: K. Kraus als Nachdichter Sh.s, Wien 1933. — Siehe auch Karl Kraus: « Sakrileg an George oder Sühne an Sh.? » in: Die Fackel, hrsg. v. K. Kraus, Nr. 885-7, Ende Dezember 1932, XXXIV. Jahr, S. 45-64; Wien. Darin schon einige Uebersetzungen mitgeteilt.

W. Sh.: Sonette. Uebertragen v. R. Flatter. Wien 1934.
Vgl. auch R. Flatter: K. Kraus als Nachdichter Sh.s, Wien 1933.

## LEBENSLAUF.

Ich wurde am 18. Oktober 1910 in Berlin geboren und besuchte dort das Fichte-Gymnasium. Im Herbst 1928 bestand ich die Reifeprüfung.

Seither studierte ich in Berlin, London und Bern deutsche Sprache und Literatur, englische Sprache und Literatur, Philosophie. Allen meinen Lehrern fühle ich mich zu Dank verpflichtet. Herrn Professor Julius Petersen und Herrn Professor Fritz Strich möchte ich auch an dieser Stelle noch einmal meinen herzlichsten Dank sagen.